INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



FEBRERO | 2018 | AÑO 5 | NÚM 49 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

INTER DANZA

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Hayde Lachino
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



FOTO DE PORTADA: SANDRA HORDÓÑEZ

EDI-TORIAL

EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESTÁ PERMEADO POR PRÁCTICAS QUE IMPLICAN LA COLABORACIÓN, el desplazamiento y la circulación de saberes, pero para que ello sea factible debemos conocernos. ¿Quiénes somos? ¿Cómo pensamos y hacemos danza? ¿Cuáles son las circunstancias dentro de las cuales nuestro hacer toma sentido?

En este número de la revista iniciamos una serie de miradas hacia la danza que se hace en otros lugares de Iberoamérica, con el objetivo de poder conocer diversas realidades, a los artistas que hacen danza y también a quienes la piensan y la investigan. De ninguna manera es una mirada exhaustiva, se trata apenas de un atisbo que busca provocar el interés por la danza que ocurre en otros lugares.

En esta ocasión conoceremos un poco de la danza hecha en Argentina, a través de diversos enfoques, desde uno más institucional, pasando por artistas con procesos de investigación en donde se cruza lo biográfico, hasta aquellos que hacen de la danza una práctica política en la lucha por los derechos humanos y el feminismo. Todas ellas voces que miran su hacer con mirada crítica. En especial, queremos señalar la contribución con nuestra revista de una de las docentes y teóricas más destacadas del sur del continente, Susana Tambutti, su texto aborda el vínculo de la danza con las matemáticas a partir de la modernidad y que esperamos sirva como material de análisis en los salones de clase y para profundizar en el conocimiento de los fundamentos de nuestras prácticas.

Iniciamos, entonces, un encuentro con los artistas de la región. Conocernos para generar encuentros y diálogos, para construir vías que nos permitan mayores y mejores intercambios que propicien la movilidad y el reconocimiento mutuo.

En los días que teníamos prácticamente listo el número 48 de la revista, murió el maestro Jesús Romero, en ese momento no dio tiempo de dedicarle un espacio, pero en esta ocasión subsanamos la omisión con dos emotivos textos, uno de Jaime Blanc y otro de Jorge Domínguez Cerdá, que nos permiten ver la complejidad de un artista que formó parte de una de las agrupaciones emblemáticas de este país: Ballet Nacional de México. En memoria de un gran bailarín, van estos textos como un homenaje al artista, al docente y al amigo.

Como siempre la invitación a leer cada uno de los artículos que integran este número, algunos son testimonio personal de artistas mexicanos que se dedican a la danza y otros son análisis sobre diversos fenómenos de este quehacer. Todos dan cuenta y contribuyen a la diversidad que caracteriza el panorama artístico y cultural de nuestro tiempo.

¡Que la lectura de este número los invite a ver y hacer danza!

Hayde Lachino

CONTE-NIDO








dossier

22

LA DAN-ZA EN ARGEN-TINA



FOTOGRAFÍA: ROBERTO AGUILAR

JESÚS ROMERO
AMIGO ENTRAÑABLE Y *bailarín* RADICAL

POR **JAIME BLANC**[1]

Ingresamos prácticamente el mismo día a lo que más nos interesaba en ese momento: estudiar actuación. Un día fui invitado por un amigo a una reunión en casa de la actriz Martha Verduzco, en los edificios Condesa, nido de artistas e intelectuales en ese entonces. A esa reunión de pronto llegaron algunos bailarines del Ballet Nacional de México[2], y claro, bailaron salsa con gran admiración de todos, con esos cuerpos llenos de gracia era imposible no hacerlo. En un momento dado Martha abre la puerta y anuncia: este negro zumbón es hermano de Freddy Romero[3] y viene a estudiar teatro con nosotros. Entró Jesús con cara de pocos amigos y se integró a la fiesta. Se hablaba entonces de una obra de Arrufat[4] que Salvador Flores quería montar al modo de Eugenio Barba, ya que tenían un grupo de jóvenes actores que estaban trabajando en ello. Ahí conocí a Jesús.

Muy rápidamente entablamos plática, él era muy agresivo en sus opiniones y yo apenas tenía idea de lo que hablaba. Jesús ya había hecho teatro en Venezuela y era decididamente anti burgués; Brecht, su ídolo, y el proyecto de montar al modo de teatro corporal le gustaba. Por amistad con mi pareja de entonces (y porque necesitaba otro posible actor) Martha me invitó a ver un ensayo. Entrenaban en un salón del Teatro Hidalgo del Seguro Social donde Luis Rivero[5] daba una clase de relajamiento y voz; nos integramos. Jesús recitó un poema de Vallejo: Ágape.

Ahí comenzó la aventura en la danza, paradójicamente, para podernos entrenar físicamente.

Tomábamos clase de técnica Graham ahí mismo con Raúl Flores Canelo y un grupo de señoras jóvenes. Ante la incomodidad de estar entre puras mujeres ya con un entrenamiento y nosotros principiantes, Salvador Flores decidió que tomáramos clase en el Ballet Nacional, aprovechando que Federico Castro montaría la coreografía de la obra. Federico nos tomó a Jesús y a mí como los gallos de pelea que al grito de “suelten las aves proféticas” hacíamos un difícil dueto, experiencia un tanto angustiante pero el resultado muy bello. Por desgracia el grupo se deshizo y nunca se llegó a presentar. A partir de ese momento yo me dediqué a múltiples condescendencias personales, pero Jesús se quedó tomando clases y lo invitaron a bailar con la compañía.

---

1. Docente, coreógrafo y emblemático bailarín de Ballet Nacional de México que dirigiera la maestra Guillermina Bravo.
2. Agrupación formada por Guillermina Bravo que rápidamente se instituyó en una referencia de la danza moderna en México. Llevaron la danza a todos los rincones del país. Ahí se formaron importantes bailarines que más tarde serían fundamentales para la danza contemporánea mexicana.
3.Bailarín de Ballet Nacional de México. Intérprete de importantes coreografías de Guillermina Bravo.
4. Puesta en escena que se estrenó en 1970 y en donde se habla de la invasión norteamericana a Playa Girón. La actriz Martha Verduzco fue una de las actrices de esta obra.
5. Importante compositor mexicano, trabajó de manera cercana con destacados coreógrafos y directores de teatro, entre ellos están Guillermina Bravo y Luis de Tavira.

Un año después asistí a una función del ballet y para mi sorpresa vi a Jesús haciendo el papel del portador de pelota en *Juego de pelota* de Guillermina Bravo. Su entrada era espectacular: una diagonal de jetés entre dos filas de hombres que esperaban la pelota para iniciar el juego ritual. Su presencia escénica se venía encima: grande, corpulento, cuerpo entrenado y un trabajo de manos muy particular en él. Al otro día volví a integrarme a tomar clases de danza.

Recuerdo los ensayos de Interacción y recomienzo. Mientras Guillermina trabajaba ni más ni menos que con Jesús y Miguel Añorve, yo ayudaba a poner la música. Su gusto por Mahler se inició a partir de esa obra. Compartimos los grabados de William Blake de donde la maestra Bravo tomó la imagen inicial y el gusto por la música de Mahler. Pasábamos horas enteras oyendo música buena y descubriendo compositores: Stockhausen, Berio, Cathy Berberian, Nono, Mozart, Monteverdi y de cuanto autor nos recomendaba José Antonio Alcaraz[6]. Brincábamos ante sus clases pero oíamos lo que decía. Su gusto por la poesía fue muy grande, admiraba la obra de Cernuda, León Felipe, Sabines, Eliseo Diego y por supuesto Vallejo. Ávido lector de filosofía, admirador de Lukács, gustaba de discutir con Mara Pía Lara sobre socialismo (el estructuralismo no lo acababa de convencer), gustaba mucho de Lezama Lima, sus poemas y *Paradiso*, Cortázar y otros autores más. Me descubrió *Bajo el volcán*[7] y por supuesto habló pestes de la película de Houston. El cine lo llamaba muchísimo, en especial Godard, Malle, Bergman, y tantos artistas imposibles de nombrar. Siempre había pláticas enriquecedoras entre nosotros.

Apreciaba mucho la belleza, sabía cómo observar la inteligencia de las personas y era implacable con la tontería y la falta de método de pensamiento. Bailó mucho, casi todas las obras de Guillermina Bravo, quien le montó *Un toro de Creta*, y nadie como él pudo después entender *Última soledad* con esa intencionalidad tan mesurada y patética a la vez. Gustavo Estrella, gerente del ballet entonces, narraba muy graciosamente la manera en que Raquel Tibol[8] se impresionó al ver al Negro en tanga en esa obra. Su deseo por hacer coreografía lo llevó a incursionar en teatro danza con *Virginia*, textos de Breton. Y enamorado de Stravinsky montó *Pulcinella*, que fue muy aclamada, así como *Las bodas*. Hizo un dueto hermoso sobre la expulsión del paraíso de Adán y Eva con música para piano de Mesiaen; y con un concierto de Brandenburgo, *Prometeo*, un solo para Sergio Morales. En una de nuestras visitas a Nueva York quedó prendado de la técnica Cunningham versión Viola Farber, al grado de quererse quedar allá a formar su propia compañía. Al regresar, nos daba clases de esa técnica al Ballet Nacional, con desagrado de muchos bailarines antiguos. La reunión de los que éramos jóvenes entonces propició la primera versión del Forion Ensamble[9]: Lidia y Rosa Romero, Sally Margolis, Eva Zapfe, Jorge Domínguez.

Al mismo tiempo bailábamos en el Nacional, hasta que un día Guillermina nos dijo: "Van a terminar comiendo tortas y Jarritos de tamarindo en la esquina" (en una semi fonda que vendía gorditas y tortas grasosas justo en la esquina de las calles 57 y Cuba). La foto que circuló en Facebook hace poco fue justamente nuestra respuesta a ese comentario.

Caminaba mucho, a zancadas difíciles de seguir, siempre andábamos su pareja en turno y yo corriendo a su lado. En las giras, siempre nos ponían juntos porque fumábamos en demasía y de alguna manera no podíamos estar con otro. En realidad éramos un poco difíciles de trato, alguien nos llamó alguna vez "los atormentados", por las opiniones radicales y conflictos existenciales que teníamos. Los paseos por la entonces intelectual y fresa Zona Rosa fueron memorables. Amigo entrañable y sumamente autoritario (Tauro al fin), fue una presencia imprescindible en la danza contemporánea de aquellos años, cuando los bailarines del ballet éramos un grupo de personalidades muy fuertes, y la base para cimentar el prestigio de la interpretación. Al mudarse el Ballet Nacional a Querétaro, decidió quedarse en el D.F. A partir de entonces lo vi solamente una vez.

Ahora está en el corazón de quienes fuimos cercanos a él.

6. Cronista, dramaturgo y narrador y musicólogo mexicano.
7. Obra del novelista inglés, Malcolm Lowry que se desarrolla en México.
8. Crítica, historiadora del arte y promotora. Nacida en Argentina pero nacionalizada mexicana. Tuvo una importante cercania con Ballet Nacional de México.

9. Primer compañía independiente de danza, fundada en 1977. Con ellos se inaugura otra forma de hacer danza que rompe con las grandes poéticas modernas para ir a la búsqueda de formas más cotidianas de expresión, que dieran cuenta de lo que vivían y preocupaba a los jóvenes del México pos 68.

MERCURIO DE MÁRMOL NEGRO

POR **JORGE DOMÍNGUEZ-CERDÁ**

Días y días, ideas e imágenes dando vueltas en mi cabeza. Jesús Romero ha fallecido. Lo supimos casi desde el momento que surgió el llamado a la solidaridad para arrancarlo de la muerte que ya entonces lo rondaba cerca. Esa muerte tantas veces invocada en el mítico *Juego de Pelota*, una de las obras más bellas que Guillermina Bravo creó para su compañía, donde por primera vez lo vi en escena, a Jesús el Negro, como parte de aquel conjunto de atletas llevando al máximo sacrificio al elegido, y que para mí fue la entrada a un mundo de misterios y revelaciones.

Luego, en esa misma función, vino una obra de Fandiño[1], un extraño triángulo donde la delicada música de Vivaldi contrastaba con el cuerpo enorme de ese tipo que saltaba como si el Titanic pudiera volar. Enhebrando elocuentes silencios, los intérpretes, Victoria Camero, Carolina Meza y Jesús, trenzaban sus cuerpos en formas imposibles que iban formando preguntas en mi cabeza: ¿qué diablos hacen? ¿Por qué lo hacen?

Poco tiempo después pude verlo con más detenimiento en las clases del Ballet Nacional de México, a donde iba a asomarme para ver si encontraba alguna respuesta a las preguntas que empezaban a surgir en mi mente. Me impresionaba el hieratismo, la impecable maquinaria colectiva moviéndose al unísono. Sonaba un tambor que más parecía mensajero de señales que música, y luego veía venir al Jesús volador, en lo que en ese entonces me parecía un gigantesco cuerpo que desafiaba a la gravedad, en apariencia sin esfuerzo alguno. Yo pensaba en la imposibilidad de que alguien así pudiera levitar, pero allí estaba este hombre inmenso, interminable, surcando el espacio. Mercurio de mármol negro.

1. Luis Fandiño (México, 1931). Destacado maestro, bailarín y coreógrafo. Formó parte de un movimiento que renovó el lenguaje de la danza, en lo que se llamó la danza independiente mexicana.

Luego vino Nueva York, y Nikolais[2] y Cunningham[3] nos acercaron. Y entonces supe que él tenía una sonrisa abierta y muy accesible, siempre con un libro en la mano y sus anteojos muy pequeñitos con fondo de botella. Lanzaba sus punzantes comentarios (*muy* intelectuales), que para mí sonaban como los de un académico estudioso de las letras y la historia, y que igual que antes, poco o nada correspondían al interminable Jesús. O al menos a la precaria idea llena de preconcepciones que yo tenía sobre los bailarines, por un lado, y los intelectuales, por otro, y que Jesús encarnaba con tanta soltura y desparpajo, como un dios de doble cara.

Recuerdo aquel planteamiento de Jesús sobre si se podía hacer en la danza un "alejamiento brechtiano", a lo que Emilio Carballido[4] le contestó: "¡Chucho, Chucho! Para qué quieres alejamientos, si los bailarines ya son brechtianos por naturaleza. ¡Nadie hace esas cosas que hacen ustedes!"

Y entre la Zapfe[5], Jaime Blanc y Jesús, fui empujado como Alicia en el agujero del conejo. Fueron en cierto modo mis padrinos mágicos, esos de los que uno escucha palabras incomprensibles, conceptos urdidos por mentes retorcidas y laberínticas. No sólo se trataba de bailar, sino de hacer que las ideas entraran al mundo de la acción y se transformaran en imágenes, en sensaciones, en emoción pura.

Nuestros caminos se cruzaron en el Forion Ensamble[6] más por cosas del azar que por esfuerzo de la voluntad. Yo me sentía como un advenedizo, escurriéndome, flaco como era, en un lugar reservado para quienes ya llevaban un tiempo largo en el campo de batalla, con sus cuerpos cubiertos de cicatrices. Tanto Jaime como Jesús me impresionaban a tal grado que por mucho tiempo sentí que mientras no alcanzara esas dimensiones de buque volador, no podría reclamar mi espacio en este mundo de hombres transformados en mitos.

Una pregunta quedó siempre en mi mente. Cuando empezamos aquella aventura que se llamó Forion Ensamble, el acuerdo era componer todos para todos, con la libertad de hacer lo que mejor se nos antojara. Yo bailé con

2. Alwin Nikolais (Estados Unidos, 1910-1993). Destacado diseñador, compositor, coreógrafo y bailarín estadounidense. Formó parte del movimiento de la danza moderna y creó un estilo propio de movimiento.
3. Merce Cunnigham (Estados Unidos, 1919-2009). Importante bailarín y coreógrafo norteamericano. Generó una transformación radical de la danza al vincularla con otras prácticas artísticas. Es parte de la danza posmoderna. Su interés por la tecnología lo llevó a trabajar con dispositivo y programas de computación para repensar las posibilidades de la danza.
4. Emilio Carballido (Veracruz, México, 1925-2008). Escritor y dramaturgo mexicano. Incursionó en diversos géneros literarios, teatro y cine en donde creó destacadas obras que aún continúan llevándose a escena.
5. Eva Zapfe (México, 1955-1983). Bailarina y coreógrafa. Formó parte de Expansión 7 y Forion Ensamble, compañías que dieron paso a la creación de grupos independientes en México.
6. Forion Ensamble se creó en 1977 y se caracterizó por proponer una constante experimentación en la danza mexicana, incursionaron en el performance y el happening. La compañía realizó diversas giras internacionales.

Jaime un dueto muy romántico con música de Mozart, que en su momento fue una manifestación muy directa del amor entre los iguales. Pero lo que me intrigó fue que Eva hubiera compuesto *Pendular* para Jesús, esa obra magnífica que ha sobrevivido los años en los cuerpos del montón de bailarines que la Lidya se llevó al homenaje en Bellas Artes para La Bruja[7]. De nuevo, esa enormidad bailando aquel solo, con un vestuario hecho por Rosa Ma. González, que nunca vio la luz: un traje color verde brillante, de jersey, saco y pantalón que Jesús recibiría como el elegido; con ese Bach del concierto italiano tocado por Richter, punzantes acordes de la desolación y la tristeza.

Pocos días antes de viajar a Tuxtla Gutiérrez (donde por vez primera vería la luz de los lekos[8]), Jesús desapareció. "Está muy deprimido", recuerdo que comentaron, "la obra lo afectó mucho". *La obra lo afectó mucho*… Tampoco sabía yo que esas cosas sucedieran. Pero entonces llegó el día de la gira y Jesús reapareció y nos fuimos a esas tierras de dios. Y por la noche, Eva interpretó el solo que Jesús había declinado. Y todos lloramos entre la oscuridad de los telones.

Luego vinieron otros tiempos y Jesús regresó al Olimpo de la Calle del 57.[9] Y más tarde a correr aventuras por su cuenta. Guardo muchos recuerdos de esa época: el embeleso por las obras de Paul Taylor[10] y el convite de mole con tortillas para los bailarines de esa compañía en casa de Jaime. La caminata por las calles oscuras y empedradas de Sofía,[11] y Guillermina corriendo como jovencita y con su clásica voz ronca gritando "¡Bolita!" con Jesús, tirándolo al suelo, donde le brincamos todos los demás, aplastando aquellos dos monumentos.

Ahora que Jesús se ha ido, me surgen muchas preguntas más: ¿en verdad somos los danzantes tan brechtianos que vivimos alejados de todos y de todo? ¿Cómo puedes asociar una negación de la vida con un ejercicio tan pleno de ella? ¿Somos tan inmensos que nunca nos alcanzará la muerte que se lleva a los demás, pero que a nosotros nos deja vivir en el filo del abismo? ¿En verdad desaparece un cuerpo como ése, que con tanta facilidad pudo surcar el tiempo y el espacio?

7. Así se le dice a Guillermina Bravo en el medio de la danza contemporánea mexicana.
8. Tipo de foco muy usado en los teatros por dar, tanto un haz de luz estrecho y preciso hasta una luz suave y difusa. En realidad es un foco elipsoidal. Leko es una marca registrada pero que terminó por dar nombre a este tipo de focos.
9. En Calle del 57, en el centro de la Ciudad de México, se encontraba el sitio de trabajo del Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo.
10 .Paul Taylor (Estados Unidos, 1930). Destacado coreógrafo norteamericano, parte del movimiento de la danza posmoderna.
11 .Se refiere a la ciudad de Sofía, Bulgaria, en donde el Ballet Nacional de México realizó una gira en el año 1978.





LA CONTUNDENCIA EVOCATIVA DE *Horses in the sky*

POR **MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ**

FOTOGRAFÍAS: GERARDO CASTILLO / CORTESÍA DIRECCIÓN DE DANZA DE LA UNAM

Al día siguiente de asistir a la primera función de *Horses in the Sky*, entrevisté a Rami Be'er, coreógrafo y director artístico de la compañía israelí Kibbutz Contemporary Dance Company. Debido a que estaba intrigada por el complejo y a la vez preciso uso del fraseo, la dinámica y el espacio en la coreografía, aunado al hecho de que Be'er me contó la historia de la fundadora de la compañía, empecé a sospechar que existía una conexión con Rudolf Laban, uno de los iniciadores de la danza expresionista alemana. Según esta historia, Yehudit Arnon, originaria de Checoslovaquia, se acercó a la danza primero por vía de la fisioterapia y la gimnasia, y después bailando danzas folclóricas. En 1944, internada en el campo de concentración de Auschwitz, los oficiales de la SS le pidieron que bailara en los festejos de Navidad y, como ella se negó, la castigaron dejándola descalza en la nieve durante la noche.

Hasta aquí fue lo que me contó Be'er. Me puse a investigar en Internet y obtuve más información. Al terminar la guerra, Arnon se encontró con Irena Dückstein, quien había sido asistente de Kurt Jooss, colega cercano de Laban, y ésta le dio un curso intensivo de tres días de teoría y técnica de danza moderna porque Arnon estaba a punto de irse a Palestina. Como se había dicho a sí misma que si sobrevivía aquella noche en la nieve, iba a dedicarse a la danza, ya en Israel tomó clases con Yardena Cohen y Gertrud Kraus. La primera, nacida en Palestina, de 1930 a 1933 se había ido a Europa a estudiar con Gertrud Bodenwieser y Gret Palucca, otras dos exponentes de la danza expresionista alemana; Kraus, nacida en Viena, también había estudiado con Bodenwieser y bailado en su compañía hasta que decidió independizarse, y en 1929 había sido asistente de Laban en la organización del tradicional Desfile de Oficios y Profesiones en Viena.

Antes de que iniciara la segunda función, hablé con Be'er y le conté lo que había leído. Para mi mayor sorpresa, él dijo que, de chico, había tomado clases con Kraus; emocionada, le pregunté qué hacían en esas clases, que si hacían escalas de movimiento o ejercicios de eukinética[2], y no sólo me contestó afirmativamente, sino que marcó un fragmento de una escala. Conexión confirmada.

Susan Sontag, en su ensayo "Sobre el estilo"[3], afirma que una obra de arte es una experiencia, no un enunciado ni una respuesta a una pregunta; agrega que las obras de arte no *tratan* sobre algo sino que *son* algo. Esto coincide en gran parte con lo que Be'er dice acerca de su producción coreográfica en general y en particular sobre *Horses in the Sky*, obra que se presentó en la Sala Miguel Covarrubias los días 19 y 22 de octubre de 2017.

Be'er señala que en sus coreografías no hay anécdotas, tramas o historias y que, por lo tanto, no puede haber interpretaciones correctas o incorrectas. Añade que no pretende educar al público ni ofrecer soluciones a problemas o asuntos. Más bien, a lo que aspira es a tocar sensorial, emotiva e intelectualmente al espectador, ofreciéndole estímulos coreográficos que espera despierten en él sensaciones, emociones, asociaciones e ideas. Y en efecto, es difícil precisar de qué *trata* *Horses in the Sky* por la simple razón de que no *trata* de algo en específico: una tras otra o a veces simultáneamente, las escenas que componen la obra sugieren situaciones incómodas, tristes, chuscas, amenazantes, de unidad, efervescencia, soledad, dolor y esperanza. En última instancia, podría decirse que *es* una reflexión en movimiento sobre algunas facetas de la existencia humana.

El hecho de que la pieza no tenga un tema concreto refuerza su carácter poético y evocativo. Este carácter tiene que ver con que *Horses in the Sky* es una de esas coreografías en las que forma y contenido son inseparables. Tan inseparables que cuesta trabajo decidir si lo formal propone el contenido o si el contenido determina la forma. Pero, finalmente, este cuestionamiento se vuelve irrelevante ante la fuerza de las imágenes coreográficas, los ambientes creados, las emociones despertadas y las situaciones sugeridas; es decir, ante la contundencia del hecho escénico integral.

Empezaré con el tema de las referencias verbales. No porque considere que sean lo más importante sino porque, cronológicamente, son lo primero que recibimos como público: un título, un programa de mano. En este caso, unos factores que determinan la pauta temática de la pieza son el título de la obra –que pertenece a la canción homónima del grupo canadiense A Silver Mt. Zion–, los dos versos de dicha canción que aparecen en el programa de mano y las dos ocasiones en que la canción es parte del sonido de la pieza: una vez cuando un hombre bañado en luz roja se dirige al público y dice la letra de la canción con un sentido de urgencia, y la otra, cuando se escucha la desgarradora versión cantada al final de la obra. De esta manera, mientras las palabras aluden a violencia, llanto, mentiras, preocupación, cansancio y miedo, entre otras cosas, lo que sucede sobre el escenario puede interpretarse no como una representación literal de estos estados sino como la versión del coreógrafo sobre los efectos que dichos estados tienen sobre las personas.

Y es que Be'er no es partidario de lo literal y lo obvio. Es decir, en ningún momento se muestra una escena de violencia y,

1. Texto elaborado a partir de asistir a las funciones de *Horses in the Sky* (Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Company, 2016) los días 19 y 22 de octubre de 2017 en la Sala Miguel Covarrubias y de conversaciones con el coreógrafo y director de la compañía los días 20 y 22 de octubre del año citado.
2. La eukinética fue el nombre original que Laban dio al estudio de las calidades del movimiento. Posteriormente, en Inglaterra, se convirtió en lo que actualmente es conocido como "esfuerzo".
3. Sontag, Susan. "On Style" en *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador, 1990. Pp. 15-36. Traducción y énfasis de la autora.

sin embargo, cada vez que los bailarines se tiran al piso y se arrastran sobre un costado de manera torpe y altamente incómoda, podría pensarse que están tratando de escapar de algún acto de violencia; hasta podría uno imaginarse que tal vez son las víctimas de los misiles lanzados al aire por aquellos robots malvados que fueron construidos por monstruos, de acuerdo con la letra de la canción. Tampoco hay escenas con connotaciones sexuales explícitas, pero sí hay numerosos duetos que muestran otras facetas de lo que puede darse en una relación de pareja: unas parejas se miran, otras se ignoran; un miembro de una pareja literalmente manipula diferentes partes del cuerpo del otro; una mujer se sienta sobre un hombre y así, juntos, se desplazan; dos mujeres se mueven en una perfecta sincronía que sólo es interrumpida un par de veces por lo que parecen ser "comentarios" de una de ellas, para ser retomada nuevamente; un hombre y una mujer se abrazan y, bailando una especie de vals, su trayectoria es iluminada por tres triángulos de luz azulada que se encienden y apagan en la medida en que ellos transitan por el espacio.

A su vez, el vestuario (diseñado por Be'er) sugiere una mezcla de funcionalidad/formalidad en la parte de arriba con informalidad/intimidad en la parte de abajo, al combinar diferentes estilos de blusas para las mujeres y camisas arremangadas que se atan en la espalda para los hombres, con unos calzoncillos/shorts para todos. La gama de colores elegidos para el vestuario –blanco, hueso, crema, beige, arena– permite que éste funcione adecuadamente en las diferentes situaciones y que se fusione con el diseño de iluminación (también creado por Be'er). Las luces no sólo permiten ver la acción sino que la matizan al definir lo cálido o frío de una escena y, en ciertos momentos, hasta se convierten en escenografía al sugerir y delimitar espacios virtuales –generan "lluvia" de luz y construyen paredes imaginarias. El elemento lumínico más notorio de la obra son las varas verticales colgadas a plomo que sostienen entre ocho y doce luces cada una; además de ser luces, uno se pregunta, ¿qué serán: racimos de uvas, árboles de luz, árboles sefiróticos[4], o tal vez las huellas de caballos que trotan y galopan por el cielo?

Regresando al punto de la contundencia e integralidad de la obra, considero que esto es el resultado de un dominio profundo de la parte artesanal de la factura coreográfica tanto como de un manejo hábil e inteligente de los componentes estructurales del movimiento, lo cual hace evidente la diversidad y amplitud de conocimientos del coreógrafo, así como su experiencia y gusto por el movimiento.

Los conocimientos musicales de Be'er se hacen patentes no sólo en la selección y edición de la música de la obra o en la compleja coordinación entre música y movimiento, sino en el tratamiento polifónico –o mejor dicho, "policinético"– que le da al movimiento en sí, tanto a nivel grupal como a nivel de los movimientos de diferentes partes del cuerpo. Así, cuando toda la compañía está sobre el escenario, hay momentos en que están divididos en cuatro o cinco subgrupos y cada uno hace algo distinto; al correr o saltar, levantan los brazos sobre la cabeza o los abren hacia los lados; se desplazan agachados como insectos kafkianos mientras hacen que sus manos vibren; avanzan brincando en líneas rectas y repiten una y otra vez una secuencia de movimientos con los brazos. Tal vez Be'er quisiera dar la impresión de caos pero, basándome en el cuidado con el que están coreografiados los movimientos, me inclino a pensar que más bien busca que percibamos la simultaneidad de las acciones, tal como sucede en la vida diaria.

Otra característica de la obra que también atribuyo a los antecedentes musicales de Be'er es la gradación sutil con la que maneja los *crescendos* y *diminuendos* tanto en el aumento o disminución de la energía como del número de partes del cuerpo involucradas o la cantidad de bailarines que participan en una escena. El mejor ejemplo es una escena en la cual los bailarines empiezan flexionando el torso por etapas mientras ejecutan un ritmo muy marcado con las piernas en su lugar; poco a poco, agrandan los pasos hasta trazar unas trayectorias circulares y agregan movimientos de brazos y círculos del torso; después, empiezan a reducir todo hasta que terminan acostados en el piso.

El ritmo general de *Horses in the Sky* es vertiginoso. Esto se debe a que la pieza está compuesta por una combinación poco frecuente de contrastes dinámicos extremos, fraseos complejos y sencillos a la vez, y transiciones impecables e inesperadas entre escenas. De esta manera, mientras los cuerpos de los hombres vibran y se sacuden a un lado del escenario, en el otro, las mujeres ejecutan un *développé* lenta, muy lentamente; secuencias de movimiento casi frenético son interrumpidas en seco, convertidas en quietud total, para ser retomadas con la misma celeridad; después de una escena seria, de repente se ilumina el escenario y todos los bailarines vibran y brincan como loquitos al ritmo de una música alegre, casi chistosa, pero con un cambio de música y luces, todos caen al piso y de la nada, se repite la escena anterior.

A pesar de que *Horses in the Sky* no tiene una trama, Be'er logra construir una narrativa coreológica basada en el efecto acumulativo de imágenes generado por el paso de una escena a otra y la repetición de ciertos motivos coreográficos. Después de atravesar múltiples situaciones y emociones, perdura la última imagen de perseverancia y esperanza: una mujer quien, a pesar de quedarse gradualmente sola y a oscuras, continúa implacable con su trayectoria.

4. Árboles de la vida del judaísmo formados por sefirot (esferas). Para más información consultar la entrada de Wikipedia al respecto: https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rbol_de_la_vida_(C%C3%A1bala) (Nota del editor).





dossier

LA DANZA EN ARGENTINA





un panorama más político QUE POÉTICO DE LA DANZA EN ARGENTINA

POR **VALERIA KOVADLOFF**

Difícil dar cuenta, con objetividad y en unas pocas líneas, del o de los panoramas de la danza de Buenos Aires. Más aún de la Argentina toda...

Parte de esta dificultad tiene que ver con que el "paisaje" es vasto, es diverso y contradictorio. También se explica porque estoy inmersa en él y no tengo el hábito de tomar distancia para analizarlo ni, menos aún, de escribir sobre sus características.

Pero la invitación que me llega desde *Interdanza* para hacerlo me significa un desafío y una oportunidad que no pude rechazar, aunque no sea mi fuerte la escritura. Pido disculpas de antemano por eso.

Es que mi trabajo de gestión en danza consiste esencialmente en tender puentes. Unir recursos con necesidades. Conocer y difundir lo que hay, promover la creación de lo que falta.

Desde hace casi 10 años esta tarea, que estaba ya desplegada en mi trabajo independiente, tomó nuevas dimensiones cuando asumí la codirección de ***Prodanza*** (Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no oficial de la Ciudad de Buenos Aires[1]).

Este organismo, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, creado en el año 2001, es el único organismo público que se ocupa del fomento y la protección específicos de la danza en toda la Argentina. No contamos, lamentablemente, con un área paralela o similar a nivel nacional ni regional, ni tampoco existen, sino con contadas excepciones en el ámbito de otras ciudades, políticas públicas específicas para el sector.

Esta situación, la falta de una política pública nacional para todo un lenguaje y sus múltiples prácticas, es un problema serio en sí mismo y desde hace muchos años. Pero además son muchas y graves las consecuencias que trae. Enumero sólo algunas de ellas:

-La falta de un conjunto de estrategias para el desarrollo profesional en sus distintas etapas (existe, por ejemplo, una Universidad Nacional de Artes, de muy buen nivel y gratuita, que forma cantidades crecientes de coreógrafos y bailarines cada año, pero de la que egresan con su título universitario a un mercado laboral prácticamente inexistente, tanto en su dimensión artística como económica).

-La falta de un circuito de exhibición e intercambio a escala nacional de las creaciones de danza contemporánea.

-La falta de vínculos y articulaciones a nivel internacional, al menos sudamericano, que permitan contar con apoyos para una proyección internacional de los creadores locales, más allá de los contactos y habilidades de gestión personales y de contados fondos públicos concursables, muy esporádicos y de bajos montos.

-También es muy grave la falta de representación institucional "nacional" del lenguaje, de la profesión, que hace que en las plataformas internacionales, americanas e iberoamericanas, la danza argentina no tenga representación idónea.

Esto sin mencionar los problemas que trae la falta de protección del trabajo específico de la danza (en relación a los derechos, la salud, la jubilación, los mecanismos impositivos, etcétera), y teniendo en cuenta que estamos hablando de una práctica artística carente de un verdadero mercado privado de circulación y reproducción, para la cual es imprescindible una política pública de fomento y protección.

Me refiero a entender el fomento como una trama de diversas acciones que constituyan una verdadera política pública y no a "ayudas" aisladas, que al no trazar un tejido entre diversas estrategias de sustentabilidad, dejan de ser "fomento" y subsisten como "ayudas".

Este panorama de faltas y ausencias graves es muy contrastante con la cantidad y calidad de producción artística de la danza argentina.

1. Ver http://www.buenosaires.gob.ar/prodanza


FOTOGRAMA DEL VIDEO REALIZADO POR CASA DE LA JUVENTUD

Más allá de la existencia de algunos cuerpos estables, ballets o compañías oficiales y de los espacios públicos de formación de bailarines, la mayoría abrumadora de la formación, la creación, la producción y la circulación de obras se desarrollan en el ámbito independiente.

Sin embargo, lograr consenso para definir "independiente" en el contexto del arte contemporáneo local es una tarea casi imposible. En 2009, desde el Instituto Prodanza nos propusimos un **Primer estudio de diagnóstico del sector de la danza independiente de la ciudad de Buenos Aires**[2] y en él esta dificultad de definición quedó expuesta revelando nudos implícitos en la discusión muy interesantes y potentes para pensarnos (el sector defiende su independencia respecto de lo "oficial/estatal", pero reclama, no sin razón, protección del Estado para su reproducción).

El propio organismo Prodanza lleva en su nombre este problema, definiéndose por la negativa: Instituto para el fomento de la danza no oficial...

El panorama que arroja este primer estudio de diagnóstico cualitativo sobre la danza fue bastante desalentador en su crudeza, mostrando un sector desarticulado y sin expectativas de mejoría.

Sin embargo aquel estudio de diagnóstico pionero contribuyó a nutrir un nuevo plan de acción para Prodanza, bajo la premisa de trascender su condición de co-financiador de la escena e intervenir en ejes centrales para sostener la calidad y diversidad de la producción artística.

En 2015, una actualización del estudio revela un escenario mucho más estimulante, mostrando un sector con nuevos paradigmas: la confianza en el trabajo en red, los colectivos de trabajo y sus sinergias, como herramientas que llegaron para revertir la desarticulación y la competencia individualista en un contexto lleno de dificultades, desde la propia subsistencia del artista hasta la falta de proyección de una obra que logra producirse y estrenarse.

Esta nueva perspectiva desplaza a un ideal anterior que concebía al artista de la danza como un creador individual, un nombre propio, que debía ser no sólo reconocido sino sustentado íntegramente por un Estado también ideal (que en Argentina, y en América en general, nunca existió), que se tomaba del ejemplo de los países europeos en los que muchos de los artistas argentinos perfeccionaron o completaron sus estudios.


FOTO: MERCEDES BOERO / LABORATORIO PRODANZA

2. Ver http://www.buenosaires.gob.ar/prodanza/profesionalizacion/diagnostico



Tal vez no sea más que otra forma de la dependencia en la que nos formamos como Estados en este continente, generando un desacople abismal entre expectativas colonizadas y realidades locales, que derivó inevitablemente en frustración y competencia por la falta de contención y reconocimiento.

Pero en Argentina ser artista de la danza es, de alguna manera, ser un "sobreviviente". No por evocar una poética rancia ya, pero lo es en la medida en que la conspiración del sistema es tal, las condiciones para realizarse profesionalmente son tan adversas, que si el deseo subsiste e insiste es porque produjo una subjetivación magnífica. Y tal vez en eso radique el misterio de la creatividad local que configura un modo de producción propio.

El artista brasileño Ricardo Basbaum lo consignó en el concepto: "artistas-etc." que atribuye a "cuando un artista cuestiona la naturaleza y la función de su papel como artista, de modo que pueda imaginar diversas categorías como: artista-curador; artista-escritor; artista-militante; artista-productor; artista-teórico; artista-terapeuta; artista-profesor; artista-químico, etc."[3]

Esta característica "prismática" del modo de ser y ejercer la tarea artística en nuestros contextos es efecto de restricciones y carencias, pero contiene también en su seno varias potencias. Si lográramos mayor articulación como sociedad, tal vez con estas mismas premisas podríamos desarrollar nuestras propias maneras de hacer cultura, una cultura ligada a la transformación social inevitablemente.

En el campo de la gestión de danza hay últimamente varias iniciativas que promueven la difusión de esas "tecnologías de cooperación, del encuentro y de la re-existencia"[4]. Estructuras horizontales, de autogestión y articulación en un mundo contemporáneo que obligó a abandonar las pretensiones de un estado de bienestar, que funcionaron como ejemplos e ideales en un contexto de precariedad de la vida como el argentino, con problemas estructurales muy diferentes a los europeos.

En nuestros contextos pareciera que se nos impone la responsabilidad del propio sector profesional de guiar a los gestores/políticos y funcionarios, o directamente ejercer esas responsabilidades, ya que nadie mejor que ellos mismos para representar sus problemáticas e intereses.

En este sentido, cito aquí fragmentos del texto de *Balance*

3. Extraído del texto "A cultura é Política", de Marcos Moraes, para la apertura del *Encontro Latinoamericano de Gestores de Dança - Mobilidade, Identidades e Estrategias de Cooperaçao*, realizado en Sao Paulo, Brasil, en octubre 2016.
4.Ibidem, p. 6

que escribí en la edición del Estudio de Actualización del Diagnóstico del Sector de la Danza independiente de Buenos Aires, de 2015:

"... En la actualidad nos encontramos con un sector próspero, especialmente en sus niveles de profesionalización y que, si bien se concentra en la ciudad de Buenos Aires, puja por una articulación a nivel nacional.

El crecimiento viene acompañado de una creciente complejidad en el entramado de relaciones, expectativas, necesidades e identidades, de manera que se hacen necesarias nuevas estrategias institucionales para responder a las demandas y sostener el desarrollo, principalmente en lo relativo al reconocimiento y reposicionamiento de la danza en el mapa de lenguajes artísticos y en la agenda de la política cultural.

Es importante entonces tener en cuenta que es imposible que un organismo, no solamente de carácter municipal sino único en el país, como es el caso de Prodanza, pueda abordar todas las necesidades y demandas o representar a la danza nacional e internacionalizar sus producciones.

Es fundamental que el sector en su conjunto (artistas y gestores independientes, productores, programadores, investigadores, funcionarios, gestores públicos, etc.) logre organizarse más allá de las diferencias y de los matices en los imaginarios y las prácticas, para lograr tanto una escena independiente más fuerte y clara en sus derechos, necesidades y reclamos, como una red articulada de instituciones de diferentes escalas para la contención y fomento de la danza.

A 15 años de haber logrado una primera organización institucional, este desafío es pertinente, necesario y motivador, para un sector que, más allá de su escala económica y productiva, potencia a sus múltiples protagonistas e interlocutores tanto en la dimensión estética como humanística, y que se debe, y al que se deben, mejores condiciones y posibilidades de desarrollo y sustentabilidad a futuro...".[5]



FOTO: MERCEDES BOERO / LABORATORIO PRODANZA

5. 'Balance', Valeria Kovadloff http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/actualizacion_estudio_de_diagnostico_2015.pdf, pp.43 y 44



VALERIA KOVADLOFF. FOTO: MERCEDES BOERO

feminismos, artes, mujeres Y UNA DIVERSA FORMA DE DANZA

POR **MELISA CAÑAS**[1]

La danza contemporánea argentina está guiada por la tenacidad femenina, eso sin duda. De ahí a poder hablar de una danza feminista es algo más complejo, un tejido para destejer como lo hace la principal fuerza de los feminismos, al deconstruir lo establecido, lo aprendido, lo asimilado. Me propone indagar en influencias sociopolíticas que se entrecruzan en una ideología que fue marcando, muy fuertemente, el camino de la historia feminista en el país del sur, en una época determinada también. Hablar de mujeres contemporáneas al feminismo es hablar del peronismo, de quienes lo odiaron y de quienes lo amaron históricamente, de la dictadura militar, de cómo ese relato interpela el arte, la sociedad, la comunicación. Ya que en aquel momento surge el tema de la mujer como agenda que cuestiona ese orden bélico de la historia que se estaba contando. Esa irrupción tardaría, claro, en mostrar sus flores, y aún tarda en mostrar su fruto.

Contemporáneo a esos proyectos, en muchas de las grandes ciudades del país -tanto en Córdoba como en la capital y, sobre todo, en La Plata, Rosario y Mendoza- surgían las pioneras de la danza moderna más locales; en textos alusivos se pueden leer cosas como: "Adda Hünicken, la bailarina "solita" (como le gustaba llamarse) surge con una danza visceral y extraña que rápidamente advierte la hostilidad del entorno que, en los años 60...".[2] Aquello ya estaba poniendo a la mujer en un lugar distinto, era un cuerpo de mujer que se presentaba nuevo, un cuerpo visceral que no tenía nada que esconder; fue una irrupción, sobre todo por el rol de la mujer quebrando cadenas.

Hijas de quien hoy es descrita como comunista, atea y libre pensadora, Isadora Duncan, y del expresionismo alemán de Mery Wigman, influenciada por años de trabajo en comunidades aisladas en montes Suizos; estas pioneras interpretaron la libertad del momento en comunidad con la naturaleza, por sobre todas las cosas, y se dedicaron a hablar de la mujer que no estaba siendo mencionada. Muchas de las pioneras argentinas, si no la mayoría de ellas, sufrieron la opresión de la dictadura militar y más adelante el exilio. El corte en el relato histórico es notable: faltan registros, escritos, críticas. Posturas que hablaron de que *lo personal es político y el arte es político.* Una aseveración que llegaba para quedarse.

La danza contemporánea en Latinoamérica está atravesada por todo esto, exilios que en Europa y Estados Unidos fueron encontrando, en ese camino nostálgico por la tierra, las influencias de los movimiento políticos, de artistas contemporáneos y los conceptos que interrogaron al mundo a comienzo de siglo XX; grupos que han explorado la interdisciplina, la filosofía del arte contemporáneo e incluso la innovación con nuevas tecnologías.

Sensaciones mezcladas que fueron matizando ideologías y que son el proceso antecedente al hecho que hoy vemos a las mujeres liderando, en general, la danza en América Latina, como formadoras, como gestoras en las instituciones, incluso en el movimiento *Ley Nacional de Danza*, el cual es impulsado casi completamente por mujeres, que no sólo invita a la danza contemporánea, sino que convoca a la danza como campo laboral.

Aquí, en Sudamérica, en nuestra tierra patriarcal, en donde el machismo muchas veces se impone, en donde la danza suele hablar más fuerte que la palabra, existen estos acontecimientos y aunque no se puede hablar de una danza feminista, nos vamos acercando a poder cruzar ideas entre estos dos mundos de accionar y de cuerpos afectados, atravesados por el afecto, interpelados políticamente.

Un sector de mujeres que se desprenden de lo que el mandato sociopolítico les impone para su desarrollo artístico,

1. Melisa Cañas es gestora, directora de la revista *De poéticas corporales* y activista feminista. Parte de numerosas redes de trabajo tales como Red de Gestoras y Productoras de Latinoamérica e Internacional Feminista.

2. "Adda Hünicken y la danza moderna en Córdoba" texto escrito por Viviana Fernández. Publicado en *Gaceta Deodoro*, Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, año 1, Septiembre de 2010, pg. 22. Texto homenaje a Adda Hünicken (1933-2013), la gran maestra y artista, pionera de la danza moderna en Córdoba.



FOTOGRAMA DE "EZEIZA". CORTESÍA: ANDREA SERVERA

personal y profesional, y de la demanda de respuestas que esta mujer tiene que dar a su contexto inmediato. El feminismo más bien propone una nueva forma de pensar *el hacer,* los modos de producción y el rol de la mujer en la toma de ese tipo de decisiones, la mujer como impulso creador de nuevos mundos posibles y no como consumidora.

Feminismos **culturales**

La nueva comunicación en las artes y el feminismo puntualmente vienen a dar un vuelo al debate. Las agendas feministas del mundo están viendo, a través del gran aporte de la tecnología 2.0, los objetivos que el Foro Mundial declaró de 1995 a 2015. Claro que pasito a pasito. Movimientos como *Ni Una Menos*, movilización en contra de feminicidios y violencia de género, son el florecer de las semillas que en aquella instancia se han sembrado y así muchas. Sin duda veremos pronto los frutos.

"Como en todos los demás campos de la sociedad, la perspectiva feminista hace visible y cuestiona la desigualdad en la producción, circulación y acceso a la cultura. En el campo de la producción cultural las mujeres son excluidas a través de reglas de pertenencia, prácticas editoriales, operaciones de la crítica y muchos otros mecanismos. Las mujeres, en tanto autoras, tienden a ser relegadas a ciertos temas y géneros, limitando su campo de acción y reforzando estereotipos. Pero, sobre todo, son arrojadas al rol de consumidoras culturales."[3]

Estamos en la etapa de dar visibilidad, escuchar, comunicar, y es importante destacar que en este proceso la formación es una instancia muy importante. Pero en la Argentina la educación en danza feminista no es una alternativa. Las instituciones de formación oficial no tienen una línea feminista en la enseñanza, es decir, incluso hoy, si este condimento se toca, en los modos de producción artística, es por una actitud de deconstrucción que el creador atraviesa, un proceso de crisis, de reflexión, de entrega de cuestionamientos muy íntimos de un ser humano.

Sobre la danza como interpelación **a los conceptos naturalizados**

Mucho podemos hablar de que la danza, como modo de vida, de trabajar el cuerpo a diario. Entrenarlo en el lenguaje de la poética, exponerlo en el lugar del artista, de por sí, interpela aquella micropolítica que nos mantiene como cuerpos ordenados en esta sociedad, con mecanismos muy aceitados de comportamiento de y entre los cuerpos. El lenguaje de las poéticas corporales corrompe estos lugares, en todos los sentidos, desde la música, la composición, la imagen. Este poderoso antídoto tiene alta influencia en los complejos procesos sociales de algunas comunidades y en el juego que la danza puede abrir como herramienta de transformación social.

Los posibles, del grupo KM29, fue un proyecto desarrollado en González Catán, en el conurbano bonaerense. Se trata de zonas que se ven altamente perjudicadas por el sistema en donde rige la opresión y el empobrecimiento ideológico de los trabajadores atormentados por un Estado ausente. Los jóvenes son un catalejo de la mucha toxicidad de la furia de las ciudades grandes en la Argentina. Los proyectos, no sólo de danza contemporánea como este caso, sino también quienes llevan danzas urbanas, transmiten a las comunidades empoderamiento y herramientas que se disponibilizan mediante el movimiento y la danza.

Este proyecto estaba realizado por mayoría de varones y lo interesante fue cómo, desde un taller en un centro de detención, lograron crear un proceso de producción de danza contemporánea tal como cualquier compañía lo hubiese hecho. Las temporadas inauguradas en el teatro de La Plata, de la mano del coreógrafo Juan Onofri, fueron un éxito en cuanto a público y resultados. Aquellos nacientes artistas continuaron nuevos caminos. Sobre estas acciones, que sin pensarse marcan a fuego las relaciones entre danza y sociedad, incluso entre varones, es que el feminismo se plantea los debates, sin ponerlo *sobre el tapete*.

En *Espacio de encierro*, las mujeres también cuentan con estos programas de taller y hace cerca de diez años nacía también una experiencia que logra, hasta la actualidad, interpelar a quienes vemos el arte desde el lugar privilegiado de ser espectadores teatrales, el video danza documental *Ezeiza* del año 2005, de Andrea Servera, donde el feminismo se fue arraigando y surgiendo entre artistas del cuerpo, en diálogo con el mundo que nos rodea. Esta experiencia es de mujeres con mujeres, es un recuerdo para la memoria de la danza argentina, hito de cómo el lenguaje del cuerpo habla de la política de un país, por su poesía, por su lenguaje en sí mismo. De cómo los formatos de danza, como audiovisuales, soporte visual, papel, revistas, videodanza, documental, apelan a la comunicación inmediata. Así, en el auge de *Ni Una Menos*, en 2015, una de las campañas que se realizaron fueron videodanzas de la coreógrafa Mayra Arenzon y se hicieron parte de aquella gran ola de comunicación que se acompaña cada año con el hashtag #NiUnaMenos.

3. "Feminismo, Internet y conocimiento libre" Por Jorge Gemetto en Cultura digital para el portal ARTICA, Centro Cultural Online: diciembre 2017. https://www.articaonline.com/2017/12/feminismo-internet-y-conocimiento-libre/

La escena **de la furia**

En los últimos 20 años en nuestro país emerge la escena *queer,* una escena que podía hacer vibrar cuerpos, en un closet que se abrió de par en par en la cuna de las artes escénicas políticas, Buenos Aires, encendiendo uno de sus faros artísticos más fuertes. “Crítica a una sexualidad estereotipada, a las ideologías y condiciones biológicas que construyen estos estereotipos (...) el pensamiento *queer* lejos de definirse con palabras, lo hace con cuerpos” escribía para *De poéticas corporales*[4], en 2012, sobre *La idea fija*, trabajo de Pablo Rottenberg, referente para la creación con un perfil feminista que se completa años más tarde con su pieza *La Wagner*. No sólo sobre el escenario, el tango *queer,* las milongas de la diversidad, aportan espacios de encuentro de los y las cuerpxs que buscan sentirse contenidxs con la elección feminista de ser sin censura.

Una escena arriesgada, una escena que se juega el pellejo, que construye una comunidad política horizontal y transversal ante la actual decadencia del panorama artístico, (no sólo castigado por la política pública, que deja a las instituciones de formación en un lugar de alta crítica a los modelos, sino por lo que respecta al contexto en general), ESCENA POLÍTICA, es una respuesta. Se trata del encuentro que surge con la articulación y colaboración del entramado social más activo de la escena actual; se realiza por primera vez en 2016 con una agenda feminista fuertemente impulsada por los colectivos y sosteniendo banderas ideológico-creativas que permiten ver horizontes posibles para todos los cambios que aún son necesarios. El Foro Danza Acción estuvo presente en esta discusión y el desafío es ampliar la agenda hacia el interior, articulando con colectivos diversos existentes y problemáticas puntuales.

El debate está en un momento clave, aquí como en todo el mundo, y es muy importante dar a la danza una voz en este momento histórico. El trabajo aún es mucho, aún hay mucho qué debatir hacia el interior, las contradicciones son notables, aunque paso a paso ¡América Latina será toda feminista!





FOTOGRAMA DE EZEIZA CORTESIA: ANDREA SERVERA



4. ***Revista de pensamiento escénico***, Número 0, Movimiento: www.depoeticascorporales.wix.com/revista

#2018M

#PREPARATE

INTERNACIONAL FEMINISTA PARO 8M 2018



FOTOGRAFÍA: POR LA LEY NACIONAL DE DANZA, CÓRDOBA, ARGENTINA. 2014. SEBASTIAN ELLENA



hablar PARA ATRÁS

POR **BÁRBARA HANG Y ANA LAURA LOZZA**

Diálogo entre Bárbara Hang y Ana Laura Lozza sobre su última colaboración, *Arcadia*.

Este proyecto se presentó en el Centro Cultural San Martín Buenos Aires durante marzo y abril de 2017 y en Tanztage Sophiensaele Berlín en enero de 2018.

Ana Laura Lozza y Bárbara Hang son artistas de danza oriundas de Argentina. Nacieron el mismo día, del mismo mes, mismo año y casi en la misma ciudad (la mamá de Bárbara dejó la ciudad natal de Ana Laura justo antes de parir). Se conocieron veinte años después bailando en el mismo grupo de danza en Buenos Aires. En 2010, decidieron trabajar juntas y fundaron el sello productor de artes escénicas Acá No Hay Delivery (Berlín-Buenos Aires). Hasta ahora no renunciaron a sus apellidos originales, sin embargo, empezaron a fantasear con la idea de adoptar un nuevo apellido para finalmente hacerse hermanas. Más información: www.acanohaydelivery.com

A.L.: *Arcadia* está construida a partir de una serie de prácticas colectivas que desarrollamos alrededor de ciertas ideas la/el orden. ¿Cómo recordás esas prácticas en su origen y qué tipo de transformación transitaron?

B.H.: Es curioso mirar retrospectivamente las distintas prácticas porque en realidad todas surgieron de una misma práctica. Ésta en su versión más simple e incipiente, consistía simplemente en enunciar una acción expresada en modo imperativo e intentar responder de manera colectiva (éramos un grupo de 4 personas) pero sin entrar en diálogo. Era una práctica casi zen, o así la recuerdo. Por un lado la simpleza en la literalidad al responder, por otro el abismo de las subjetividades, era suficiente para mantenernos ocupadas y concentradas. La práctica se fue complejizando, tanto en la 'orden/propuesta/sugerencia/invitación' enunciada como en la respuesta, y también la fuimos complejizando intencionalmente, por ejemplo al introducir un efecto de sonido sobre la voz para que no se entendiera lo que se proponía (el efecto daba vuelta el lenguaje). Esto de alguna manera resignificó la práctica, y nos obligó a redefinirla. Algunas órdenes/propuestas inesperadamente mostraron mucha potencia en sí mismas, una fuerza que nos llevó a trabajarlas separadamente hasta convertirse en materiales primero y prácticas después. Esto fue muy evidente para mí en esta última etapa de trabajo en Berlín, que tuvimos que retomar la obra entera, de alguna manera en mi cabeza era todo una gran cosa, una gran práctica con partes diferenciadas; pero no, me di cuenta del nivel de complejidad y detalle que adquirió cada práctica. Eso más a nivel estructura de la obra, luego, también está el nivel 'escena' (me refiero a cuando empezamos a poner las prácticas frente al público), eso también las transformó; pienso que tal vez mucho tiene que ver con el modo en que enunciamos que en plural reflexivo "hagamos, pensemos, imaginemos..." siempre estamos incluyendo a todxs, entonces, cuando hubo unx otrx del otro lado había que incluirlx. Claro, también fue una decisión, y un desafío un poco seductor pensar cómo lx incluimos y hasta dónde podemos y/o queremos...

A.L.: La precariedad, "lo improvisado", "lo que no permanece" son una parte importante del trabajo pero son atributos que a primera vista parecería contradecir la idea de orden, ¿recordás cómo y cuándo surgen estas cualidades dentro del proceso?

B.H.: Uy, intento encontrar el origen, pero siento que siempre estuvieron ahí. No puedo pensarlo fuera de la práctica inicial. Creo que sí hubo un momento de decidir abrazarlo y llevarlo a fondo, que no sería exacerbarlo, sino tomarlo como parte. De hecho mientras digo esto, recuerdo que la orden comparte su raíz griega con la palabra origen, y que precisamente es la idea de inicios, de algo que está constantemente iniciando...



FOTO: AILÍN FORMIA



FOTO: GERHARD F. LUDWIG

A.L.: "Empezar empezando" nos dijo alguien una vez...

B.H: Pienso en cómo la obra se alimenta a sí misma y cómo todo la alimenta, cómo todo lo que sucede se vuelve material para la obra... los errores, los hallazgos, las fallas, las sorpresas, el público, el exterior, las cosas, una misma, y entonces también pienso en qué difícil es pensar en el "ideal" de la obra... crees que este trabajo tiene un "ideal"?

A.L.: Sí y no al mismo tiempo. El trabajo no tiene un ideal estético o formal, no creo que alguna vez hayamos aspirado a llegar a cierta imagen total. De hecho, muchas de las devoluciones que recibimos al mostrar el trabajo, ya sea en el proceso o en las funciones, se refieren justamente a una experiencia precaria y que inevitablemente nos enfrenta a pequeños fracasos. Sin haber sido nuestro objetivo trabajar sobre el fracaso, lo feo y lo residual, estas cualidades nos acompañaron desde un inicio precisamente por la idea de inclusión que mencionas, convertir lo que sucede y lo que hay en material. Entonces allí se convierte en ideal, algo así como un estado. Un estado bien despierto. Algo así como estar acompañada en el borde de un precipicio, algo peligroso que se vuelve más difícil al no estar sola, pero también un alivio. Y bueno, el trabajo tenía y tiene un ideal más político si se quiere: la incondicionalidad de la que acompaña.

B.H.: Estuviste adentro de la obra en la primera etapa de investigación que incluyó la primera apertura al público del proceso. En las etapas que siguieron y hasta el estreno de la obra en Buenos Aires estuviste afuera como dirección externa. Para esta última versión presentada en Berlín a principios de este año te tocó volver a estar adentro, cómo fue para vos este último pasaje?

A.L.: Un recorrido interesante. Durante la primera etapa de investigación todas estábamos de algún modo adentro y como se trataba de probar cosas, no había aún una decisión tomada sobre cuántas intérpretes y cosas participarían finalmente de la obra. Recuerdo esa etapa como un momento de mucha libertad, y sobre todo sin presiones. Horas absurdas que nos llenaban mucho el alma. Luego, el pasar al otro lado y "sentarme a ver" me fue alimentando de otro modo. Es algo que me entusiasma muchísimo, un desafío muy grande el de articular lo que uno ve y transmitir caminos posibles. Creo que en ese lugar fue muy importante haber pasado por algunas situaciones con el cuerpo para entender las dificultades, las tensiones e intensidades que se generan. Volver a entrar de intérprete para la última versión me costó muchísimo. El nivel de complejidad al que había llegado cada práctica era casi inconmensurable. Cada fragmento estaba a su vez compuesto de muchas capas que podían o no negociarse pero que había que recordar. Creo que fue un trabajo inmenso de activación de la memoria de las posibilidades, recordar lo que es posible y nunca dar por sentado una determinada respuesta o situación.

B.H.: Voy a hacer una pregunta que me genera cierta contradicción porque creo, como dice el adagio sufí que 'hay tantos senderos como corazones' y que las cosas nos van llevando a su modo, pero la voy a hacer igual: si volvieras a empezar el proceso, ¿qué harías distinto?

A.L.: ¡Nunca más me iría al otro día de la premiere! ¡Y creo que vos tampoco tendrías que volver a hacerlo!

B.H.: Touché.

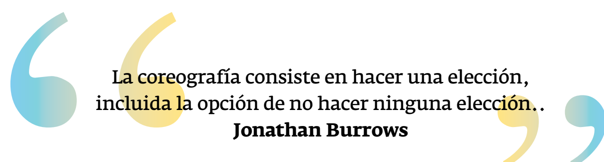
B.H.: El proceso de *Arcadia* es hasta ahora el más largo que hemos atravesado, ¿qué pensás que un proceso con estos tiempos puede haber favorecido o dificultado?

A.L.: La verdad es que no puedo ver más que cosas buenas respecto al tiempo que se tomó este proyecto. Creo que no fue sólo, tal vez nunca lo es, un proceso donde una se desarrolla como coreógrafa. Participan muchas otras cosas a las cuales les dimos la misma importancia: cómo colaborar, cómo crear lazos con nuestras colaboradoras que van más allá de una relación de trabajo y que no necesariamente tienen que ver con la amistad (que también estuvo) sino con compartir ideales e ideas respecto a nuestra profesión y respecto del arte; cómo no abandonar o abandonarse en el tiempo, cómo estar juntas. Creo que vos y yo somos personas lentas pero como ya lo tenemos sabido...intentamos manejar la ansiedad y las presiones que vienen de afuera, ¿no? ¿Vos que pensás?

B.H.: Sí, somos agua, pero a la vez insistentes, ¿no? Esos tiempos no son tiempos muertos, o yo no los vivo así al menos; es espacio, es tiempo de decantación, de maduración, es distancia con la investigación, una distancia necesaria en determinados momentos. Yo no he vivido este proceso con ansiedad, de hecho, creo que de todos los procesos es en el que menos ansiedad sentí, tal vez justamente por darnos esos tiempos... es muy perverso que el sistema de producción artística se ajuste siempre a los tiempos que dicta el mercado.

coreografía EXTRAMUROS

POR **SUSANA TAMBUTTI**[1]



> La coreografía consiste en hacer una elección, incluida la opción de no hacer ninguna elección..
> **Jonathan Burrows**

En las últimas décadas del siglo XX, y en lo que va de este siglo, asistimos a un conjunto de transformaciones en las prácticas artísticas, investigativas y pedagógicas de las artes escénicas en su conjunto. La homogeneización de los lenguajes, la sobreabundancia y el dinamismo de la información, el triunfo de la industria del entretenimiento, la exigencia de una renovación constante de las propuestas artísticas, el avance vertiginoso de una cultura estandarizada, desestabilizaron el campo disciplinar de la danza y pusieron en tensión las tramas pedagógicas y artísticas institucionalizadas. La necesidad de repensar las estrategias coreográficas dentro de este entramado tan dinámico como complejo, llevó a un profundo debate acerca del marco conceptual y estético no sólo de los formatos escénicos, educativos y expositivos sino también de las metodologías utilizadas en la investigación.

Los modos de historiar y escribir sobre danza tampoco estuvieron exentos de análisis crítico centrados en la fragilidad del archivo y del documento, considerados tradicionalmente como huellas de una verdad inapelable. Términos como recreación y re-actuación (*reenactment*) abrieron el camino hacia una "historia viva" y a metodologías innovadoras alejadas tanto de las tradicionales "reposiciones" de obras como de las diversas formas de poder que ejercen los documentos ordenados y clasificados por academias e instituciones. En la misma línea, se revisaron otros modelos discursivos, valga como ejemplo la inclusión de la *conferencia performativa*, un subgénero de la performance, que permitió incorporar la práctica artística a las habituales exposiciones académicas.

Obviamente estos cuestionamientos y desafíos a las metodologías pedagógicas y artísticas no son nuevos, existe una larga historia sobre los mismos, tanto en los ámbitos formales como informales. A principios del siglo pasado, Isadora Duncan cuestionaba los métodos de enseñanza académica; Mary Wigman criticaba las enseñanzas de Émile Jaques Dalcroze por su uso de la música como fundamento y motivación del movimiento; Loïe Fuller defendía la "danza natural" en oposición a la danza de escuela; Ruth St. Denis incorporaba el yoga a las clases de ballet; Filippo Marinetti bregaba por una danza "anti-armónica, maleducada, anti-graciosa asimétrica, sintética"; no mucho tiempo después, Rudolf von Laban investigaba la importancia de la danza en la educación, tema claramente expuesto en su *Danza educativa moderna*.

Dentro de este contexto, el pensamiento crítico dirigido a las prácticas coreográficas y a las formas de construcción dramática no sólo puso en juego la definición misma del término coreografía y sus dispositivos constructivos, sino también dio inicio a la reflexión sobre la importancia otorgada a las características particulares de cada producción, el contexto cultural del creador, y el de la tradición artística en la que inscribe su acción. En la cita que da inicio a esta introducción, Jonathan Burrows define la coreografía como un acto de "elección" racional (Burrows, 2010:41),

1.Es arquitecta, coreógrafa y docente/investigadora. Profesora de Historia General de la Danza, Directora del Instituto de Investigación y del Posgrado Nuevas Tendencias Contemporáneas del Departamento de Artes del Movimiento (UNA). Profesora de Teoría General de la Danza en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en la Maestría de Performance, del Departamento de Artes Dramáticas (UNA). Dirigió la Sección Académica de la Bienal Internacional de Performance en sus ediciones 2017 y 2015, dirigió en el 2015 la Sección Danza Artes Escénicas del CCK. Fue codirectora de la compañía *Nucleodanza*.



RUTH ST. DENI. FOTO DE LA COLECCÍÓN GEORGE GRANTHAM BAIN, LIBRARY OF CONGRESS. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS

FOTOGRAMA DEL VIDEO REGISTRO DE LA OBRA "TOPOLOGÍAS PARA CUERPOS INFINITAMENTE INCONQUISTABLES" DE EDGARDO MERCADO.

FOTOGRAMA DEL VIDEO REGISTRO DE LA OBRA "TOPOLOGÍAS PARA CUERPOS INFINITAMENTE INCONQUISTABLES" DE EDGARDO MERCADO.

pero esas elecciones, en tanto acciones significativas, nunca son libres, dependen del juego de lenguajes en el que se inscriben y no sólo están marcadas por la serie de variables y por el conjunto de restricciones propias del contexto social y cultural en el que se encuentran, sino que "son el resultado de la particular articulación que los individuos realizan de dicho contexto y de su posición en él". (Cabrera, 2001:145).

En los casos particulares de países como Argentina existe una matriz heredada y formas de apropiación de los discursos coreográficos eurocentrados que nos siguen interpelando. La matriz coreográfica gestada dentro del pensamiento matemático todavía puede reconocerse en muchas de las estrategias pedagógicas actuales. El ordenamiento matemático y su simbolismo, producidos dentro de la cosmovisión particular del humanismo renacentista, constituyeron uno de los aspectos fundamentales de la sistematización del saber coreográfico y están en la base de la íntima conexión establecida entre los términos composición y coreografía.

Coreografía y **"razón geométrica"**

> La coreografía consiste en organizar objetos en el **orden correcto** que hace que el todo sea mayor que la suma de las partes.
>
> **Jonathan Burrows**

Esta segunda cita de Burrows es afín al discurso coreográfico, vigente desde hace tres siglos, según el cual la danza occidental se ajustó, como el resto de las bellas artes, al proyecto de la Ilustración, el cual pretendía reunir y unificar los conocimientos de todas las áreas en un sistema de alta coherencia lógica. Dentro de este contexto, los procedimientos coreográficos se fueron instrumentando paulatinamente según una estrategia basada en el orden y la armonía, para lo cual la "composición" equilibrada de todos y cada uno de los elementos que conformaban una coreografía era una condición necesaria. Comenzaba así un discurso coreográfico con un fuerte fundamento en el orden geométrico en las formas y en el orden matemático en el tiempo.

Para autores como André Lepecki, la primera versión de la palabra *coreografía* aparece en 1589, en un texto escrito por el sacerdote jesuita Thoinot Arbeau: *Orchesographie* (*Orquesografía*).

> Buena parte de mi argumentación en este libro gira en torno a la formación de la coreografía como una invención peculiar de la primera modernidad, como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura. La primera versión de la palabra «coreografía» se acuñó en 1589 y da título a uno de los más célebres manuales de danza de su época: *Orchesographie* (Orquesografía), del sacerdote jesuita Thoinot Arbeau (literalmente, la escritura, *graphie*, de la danza, *orchesis*). (Lepecki, 2006:6-7).

Lepecki establece a partir de la fusión de los términos "escritura" y "coreografía" una segunda idea según la cual "el cuerpo moderno se reveló plenamente como una entidad lingüística". (Lepecki, 2012:23). Lepecki toma un texto escrito en 1589, casi sobre finales del Renacimiento italiano. El Renacimiento representa un periodo en el que...

> [...] la antigua tradición de matemática práctica, basada en recetas empíricas, que coexistía con la matemática culta de matriz griega, recibió una gran atención [...] Los estudios de perspectiva de (Leon Battista) Alberti, junto a los de Durero —que hicieron obsoleta la óptica euclidiana— se colocan en los orígenes de la renovación de la geometría con el desarrollo de la geometría proyectiva. (Millán, 2004: 97).

En el Renacimiento, la representación gráfica basada en la geometría, constituía uno de los aspectos fundamentales de la sistematización del saber, por ese motivo, la manera de visibilizar y esclarecer lo representado en el *gráfico* (*gráphein*, dibujo) eran las relaciones matemáticas. Basta recordar el famoso gráfico del Hombre de Vitruvio, en el que aparecen todo tipo de proporciones matemáticas referidas al cuerpo humano. *Graphos*, entendido como dibujo/diseño, une el término coreo*grafía* al *dibujo/diseño* que el cuerpo danzante realiza en el espacio guiado por una "razón geométrica".

Balthazar de Beaujoyeulx señaló que ese dibujo en el espacio estaba guiado por figuras geométricas, destacando que en *Le Ballet Comique* (1581), ejecutado en la corte francesa en honor de Henri III, "[...] eran todas exactas y bien planificadas en sus formas, algunas veces cuadradas, otras redondas, en muchas formas diversas; luego en triángulos acompañados por un pequeño cuadrado, y otras pequeñas figuras". (Campana/Maisano, 2016: 148).

El fundamentalismo geométrico en la coreografía nace dentro de un contexto caracterizado por un interés no exento de connotaciones místicas y filosóficas. En 1509, Luca Pacioli publica *De divina proportione* en donde daba las razones por las que el número áureo tenía un vínculo es-

trecho con Dios. Es innegable la influencia que las matemáticas y la sacralidad asignada a la razón áurea han ejercido sobre la danza, como queda demostrado en el siguiente pasaje de Oskar Schlemmer que definía así su *Ballet triádico*:

> [...] danza de la trinidad, rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres, en forma, en color y en movimiento; debe generar también la planimetría de la superficie coral y la estereometría de los cuerpos en movimiento, aquella dimensionalidad del espacio, que debe surgir por necesidad de la persecución de las formas básicas elementales, tales como la recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y las uniones recíprocas. (Schlemmer, 1987:61).

El *Ballet triádico* respondía a una lógica trinitaria: 3 bailarines, 3 actos, 12 danzas, 18 vestuarios basados en tres formas geométricas precisas: círculo, cuadrado y triángulo. Pero detrás de esa lógica de los números había algo más: la composición geométrica representaba la búsqueda del equilibrio espiritual.

> La composición geométrica tanto de los vestuarios como de las partes que componen la coreografía podría tener una referencia en la geometría sagrada —que encuentra principios arquetípicos simbolizados en números y formas y en sus relaciones aritméticas y geométricas— y la “geometría del suelo” bien podría ser un mandala. (Medellín, 53).

El dispositivo coreográfico relacionado con los principios de orden y armonía, esta vez con complejos ordenamientos aleatorios, continuó manifestándose en los procedimientos desarrollados por Merce Cunningham basados en el I-Ching o *Libro de las mutaciones*, cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C. En este caso, la complejidad de las estrategias coreográficas con su fundamentalismo matemático se vieron ampliadas y enriquecidas por la inclusión de las interpretaciones de ese libro oracular. Simplificando mucho su compleja estructura, en este clásico confuciano se usa la notación binaria para interpretar su técnica de adivinación cuaternaria. Distintos estudiosos del tema destacan el alto grado de sofisticación matemática implícito en el enigma de la sucesión clásica de sus 64 hexagramas. En *Suite by Chance* (1953), Cunningham pone a prueba su primer dispositivo coreográfico basado en este sistema mezcla del Yin-yang y de la aleatoriedad.

Además de su atracción por la filosofía subyacente en este texto oracular, Cunningham estaba también sumamente interesado en una rama específica de las matemáticas: la combinatoria. Los tres aspectos de esta rama: variaciones, permutaciones y combinaciones, estudian las distintas formas de realizar agrupaciones de conjuntos finitos de elementos, según se repitan o no. En una de sus descripciones sobre la obra *Summerspace*, explica:

> [...] Es acerca del espacio, como indica el título. Estaba tratando de pensar modos de trabajar en el espacio. [...] Decidí enumerar las entradas y salidas en una, tres, cinco y dos, cuatro, seis y vincularlas según todas las trayectorias posibles. Puedes ir de uno a uno, uno a dos, uno a tres, uno a cuatro, uno a cinco, uno a seis ... eso es seis, luego si vas a dos, puedes ir a uno -eso es todo lo contrario, así que vas de dos a tres, dos a cuatro, dos a cinco, dos a seis, entonces eso es cinco. De tres: uno, dos y tres son atendidos, así que vas de tres a tres, tres a cuatro, tres a cinco, tres a seis, eso es cuatro. [...] llegas a veintiuno en total: 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1 = 21 posibilidades espaciales. (Cunningham/ Lesschaeve, 1985:96).

Hasta mediados del siglo XX, la caja de herramientas del coreógrafo tenía el sello de la aritmosofía, es decir, de la filosofía oculta implícita en el simbolismo de los números, sus funciones metafísicas y las operaciones mágicas que pueden realizarse con ellos. Las matemáticas con sus conceptos de infinito expresados en el cálculo infinitesimal, esto es: “entender lo imensamente grande y lo incomensurablemente pequeño” establecía la posibilidad de un acercamiento a la “comprensión de lo trascendental.” (Franco, 2009:212). Esta idea, ya presente en Pocioli, acercaba el pensamiento coreográfico a una concepción metafísica del número; bastaría recordar la relación del *Compendium* delsartiano con los principios trinitarios o la *kinesfera* de Laban, versión tridimensional del *Hombre vitrubiano*.

Tampoco puede dejar de mencionarse la importancia que las matemáticas tuvieron en la posibilidad de establecer un sistema de notación capaz de traducir las complejidades de las coreografías a través de números, símbolos y diagramas. Un sistema de escritura como la labanotación o cinetografía, útil para analizar y registrar el movimiento humano, se vale de una serie de líneas que se escriben verticalmente. La partitura se lee de abajo hacia arriba y se basa en la figura de la ya mencionada *kinesfera*, los puntos de intersección de las direcciones forman las cúspides del cuerpo que posee algo de la esfera y algo del cubo.

Alejada (aunque no del todo) de toda metafísica o espiritualidad numérica, Lucinda Childs habla de la lógica matemática como “algo profundamente satisfactorio en nuestras naturalezas, el deleite que sentimos al encon-

trar abstracciones de nuestras propias proporciones de Vitruvio [...] los fenómenos que parecen ser aleatorios se revelan como sujetos a la regularidad, al patrón". Así, en sus coreografías minimalistas propias de la década de 1970, el discurso del movimiento en el tiempo y espacio también es diseñado según "estructuras derivadas matemáticamente [...]." Childs, al referirse a la música de Glass destaca su "cualidad poética" a través de la cual cada uno de nosotros es llevado "poco a poco, cada vez más y más lejos, fuera de uno mismo" y, aunque también señala la aspiración "profundamente espiritual" de las estrategias compositivas minimalistas, también afirma que "la danza —en términos puros y simples— se sostendría por sí misma [...]". (Carbonneau, 2013). Esta última afirmación se inscribe dentro del carácter *literal* con que artistas e historiadores definieron las producciones minimalistas por no sugerir nada más allá de sí mismas.

También en la mirada analítica de William Forsythe parece anularse todo residuo de trascendentalismo. Forsythe se mueve en el ámbito objetivo e incontaminado del pensamiento puro. En su conocida publicación, "*Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*", el fundamentalismo geometrizante es llevado más allá de los límites conocidos:

> [...] empecé a imaginar líneas en el espacio que podrían ser dobladas, o lanzadas, o de otra manera distorsionadas. Al pasar de un punto a una línea a un plano a un volumen, pude visualizar un espacio geométrico compuesto de puntos que estaban muy interconectados. Dado que todos estos puntos estaban contenidos en el cuerpo del bailarín, no había realmente transición necesaria, sino una serie de "plegamientos" y "despliegues", eso produjo un número infinito de movimientos y posiciones. A partir de éstos, comenzamos a hacer catálogos de lo que el cuerpo podría hacer. Y por cada nueva pieza que coreografié, desarrollaremos una nueva serie de procedimientos. (Forsythe & Kaiser, 1999).

Resultan claves términos materialistas como "tecnología" (*technologies*) y "herramienta" (*tool*) utilizados en el título de la publicación y que, de algún modo, indicarían un uso instrumental de la 'razón geométrica'. En la misma línea de una matemática desespiritualizada habría que citar al coreógrafo argentino Edgardo Mercado. Ante la pregunta sobre el modo en que los temas de la matemática se relacionan con su creación coreográfica, respondió:



FOTOGRAMA DEL DOCUMENTAL "RUDOLF VON LABAN Y LA GEOMETRÍA" DE VALERIE PRESTON-DUNLOP Y ANA CERLISTE.


MARY WIGMAN EN SU ESTUDIO_1959_ FOTO: KLAUS SCHÜTZ. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS

La matemática me brinda herramientas, es un camino que tengo más transitado y por lo tanto me sale más naturalmente diseñar espacial y corporalmente en estos términos. En *Plano difuso* parto de un libro de fractales y formas arquitectónicas para construir la configuración de las imágenes, que también configuran espacialmente la coreografía y el tiempo. En *Tierra de Mandelbrot* me interesaba el tema de la descorporeidad, la disolución de los límites del cuerpo, para desarrollarlo usé la teoría de los fractales y el aparato multimedial. Tomé la geometría fractal para establecer una conexión entre la matemática y los temas que estoy abordando, **pero se trata de una herramienta más**, no me interesa tematizar aspectos de esta teoría. En *Plano difuso* pasa algo semejante, hay una construcción geométrica. Primero trabajo con un guion de imágenes, que está estructurado con razonamientos de la matemática, caminos lógicos, lógicas difusas y a partir de eso empiezo a trabajar el resto. Pero el punto es que a este hombre finalmente no le queda más remedio que trascender, transformarse en un ser digital o un ser de información, eso es lo que plantea la obra. (Mercado, 2005).

La importancia de las matemáticas abarcó a todas las artes. Edgar Allan Poe, en 1846, en su ensayo “Filosofía de la composición” describía de este modo el proceso creativo:

> Muchas veces he pensado cuán interesante sería un artículo de revista donde un autor quisiera —o, mejor dicho, pudiera— detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus composiciones llegó a completarse. [...] La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especia de espléndido frenesí. [...] Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el **rigor lógico de un problema matemático**. (Poe, 1987:66-67).

Después de la Segunda Guerra Mundial, las herramientas establecidas a partir del análisis del movimiento y de una gramática corporal/gestual todavía obedientes de un ordenamiento regido por lo matemático como “imagen de una racionalidad integral y transparente” (Châtelet, 1998:78) ya no podían dar cuenta de un arte que pujaba por salir de su cauce. El asalto a los modos de producción legitimados no sólo desbordó el marco de los mecanismos reconocidos de la “composición coreográfica” sino que empujó el término “composición” hacia un borde cercano a la des-composición. La única ley reconocible fue la de «ir más allá» de los límites establecidos.

El ***plus ultra*** de la coreografía

“El significado o la lógica que surge cuando se ponen las cosas juntas, las que se acumulan en algo que tiene sentido para el público. Este algo que se acumula aparece como inevitable, casi indiscutible. Se siente como una historia, incluso aunque no haya historia.”

Jonathan Burrows

El “ir más allá” de los límites fue resultado de la des-autonomización de este arte en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La expansión del campo disciplinar puso en crisis todo intento de delimitación junto con los modos de producción artística tradicionales y las formas pedagógicas establecidas, sumiéndolos en una polémica que comprometía sus fundamentos. En este marco, los discursos coreográficos constituidos resultaron inadecuados para dar cuenta de esta dislocación que ponía en tensión los términos composición, coreografía y, como consecuencia, el rol del coreógrafo. Al respecto, Diana Szeinblum decía: “Yo no me denomino coreógrafa; me llamo directora. El coreógrafo es un creador de movimientos; yo trabajo desde los intérpretes que tengo; trato de crear algo con lo que esa gente me devuelve” (*La Nación*, 2004). También Pablo Rotenberg ponía en un primer plano la dirección por sobre la coreografía: “Respecto de la coreografía y la dirección, creo que la dirección implica la concepción del todo, la visión de conjunto, mientras que lo coreográfico se refiere a lo particular del trabajo sobre el movimiento” (Leedor, 2015). Al respecto Luis Garay afirmaba: “No me interesa ser solamente coreógrafo, me resulta algo muy limitado. No quiero sólo investigar una línea de movimiento. Soy muy obsesivo y en cada obra que hago estoy atento a todo lo que pasa y cómo se resuelve. Pero lo que más me importa es ser un buen artista: dirigir a un actor, dirigir una ópera, aprender a escribir [...].”(*La Nación*, 18-02-07). Edgardo Mercado también reconocía que “muchas de las construcciones coreográficas que uno ve hoy en día tienen un gran arraigo en construcciones del siglo XIX, por eso me aferro [...] a la complejidad, a esta matemática que surge a partir de los 70, para que me ayuden a ver qué pasa con la danza en nuestros días [...]” (Mercado, 2005). Obviamente, las prácticas artísticas se habían complejizado a tal punto que obligaron no sólo a un examen de la terminología utilizada sino también a una revisión de la metodología empleada tanto en las prácticas pedagógicas como en la creación escénica.

En una memorable entrevista, el compositor y maestro argentino Mariano Etkin ante la pregunta ¿qué enseña un maestro de composición? Etkin, parafraseando a Schönberg, respondió que la composición “no podía enseñarse porque componer es inventar. Lo único que se puede enseñar es lo que hicieron los otros”, y agregó: “Feldman dijo que en realidad la enseñanza de la composición fue un invento de los compositores para ganarse la vida.” (Etkin, 2013).

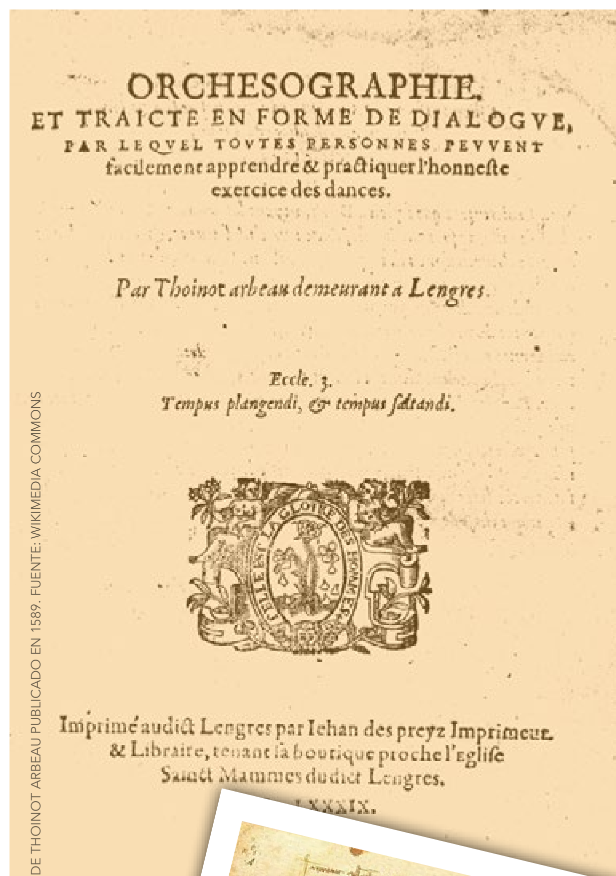
Esta reflexión podría aplicarse a la crisis del concepto de composición en la danza ya que la ruptura de los marcos de contención tuvo como consecuencia no sólo la transdisciplinariedad sino también la aparición de una compleja heterogeneidad de perspectivas la que, a su vez, incorporó nuevas categorías que transformaron por completo los modos de pensar las estructuras en los que hasta ese momento se fundaba la composición coreográfica. Por un lado, el **conceptualismo** —en su hipervaloración de este arte como una actividad reflexiva y en la preeminencia de la idea por sobre la realización material de la obra— abría una instancia desconocida que inhabilitaba las estrategias coreográficas las que, tal como se venían pensando, ya no podían operar en un contexto que avanzaba hacia la progresiva desmaterialización del objeto artístico. ¿Cómo ubicar el concepto de “composición” si la obra física era un mero residuo documental de un concepto subyacente? El hecho de que la visualidad ya no fuera indispensable puso en crisis la caja de herramientas de un arte basado por siglos en la hegemonía de la visión. Por otro lado, el uso de la **aleatoriedad** abrió un abanico de propuestas estéticas en torno a la indeterminación y continuó desarmando el término “composición”, dado que, según este procedimiento, el coreógrafo dejaba librada una serie de decisiones a operaciones fortuitas. Otra de las variables fue el uso de la **repetición** de un movimiento o secuencia, en contra de la estética que establecía lo irrepetible como valor. Respecto de esta herramienta, Burrows la define como “[...] un dispositivo para enfatizar o erosionar algo mostrándolo más de una vez”, mientras que Meg Stuart, en una entrevista con Burrows, la relaciona con la variable temporal: “lo

característico de mi trabajo es una especie de suspensión o prolongación del tiempo. Ver una imagen y luego volver a verla, experimentarla más de una vez, ir más allá de la primera impresión, que se convierte en algo completamente diferente de lo que era cuando apareció por primera vez. (Burrows, 2009:8).

Así como el cine tomó de la pintura la perspectiva, la danza tomó del cine el **montaje**. En los procedimientos coreográficos se incorporó una metodología basada en la selección a partir del material generado en los ensayos para luego organizarlo en función de una unidad narrativa. La idea de montaje introdujo la noción de fragmentación con lo cual se rompía la idea de obra como un todo. Otro de los dispositivos fue el **extrañamiento** del movimiento cotidiano el que, al ser separado de su contexto, ponía en evidencia la perceptibilidad que su uso estereotipado le había cercenado, creándose una percepción distinta, desconocida. En el uso de estos procedimientos la coreografía, tal como señala la tercera cita de Burrows, exponía su significado o su lógica en la yuxtaposición o fragmentación de secuencias y, en esa nueva relación surgía algo "que tiene sentido para el público. Este algo que se acumula aparece como inevitable, casi indiscutible. Se siente como una historia, incluso aunque no haya historia". (Burrows, 2009:41).

Los mecanismos coreográficos instaurados en la danza durante siglos habían quedado desplazados. Hasta entonces, los desarrollos se llevaban a cabo sin interrupciones en sus fundamentos, desde el neoclasicismo hasta el romanticismo, inclusive las dos tendencias de la danza moderna (la alemana y la norteamericana) se había mantenido fieles a una estrategia coreográfica ordenada que obedecía a una representación del mundo, oscilante entre los conceptos de imitación y expresión. Las nuevas estructuras coreográficas derivadas del uso de la aleatoriedad, la indeterminación, el extrañamiento, el montaje, la repetición, la desmaterialización del objeto artístico estaban acompañadas del despojamiento del aura contemplativa y de la renuncia a los procedimientos habituales de interpretación y reconocimiento.

El desafío a la totalidad de los mecanismos discursivos usuales incorporó un uso renovado del término **dramaturgia**. Las preocupaciones por la relación entre danza y dramaturgia no son nuevas, ya habían aparecido en un manuscrito inédito de una partitura musical que Jean-Joseph Rodolphe hiciera para uno de los ballets-pantomima más famosos del siglo XVIII: *Medee et Jason*, cuya coreografía pertenece a Jean Georges Noverre, estrenado en París en 1780. En las anotaciones de la partitura están inclui-

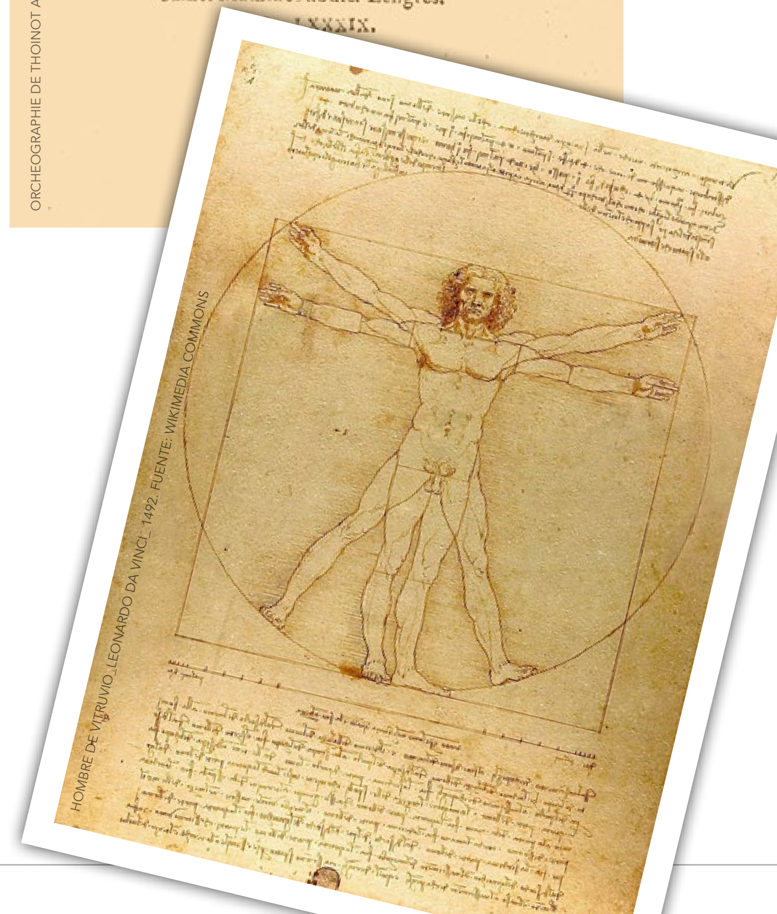

ORCHESOGRAPHIE.
ET TRAICTE EN FORME DE DIALOGVE,
PAR LEQVEL TOVTES PERSONNES PEVVENT
facilement apprendre & practiquer l'honneste
exercice des dances.

Par Thoinot arbeau demeurant a Lengres.

Eccle. 3.
Tempus plangendi, & tempus saltandi.

Imprimé audict Lengres par Iehan des preyz Imprimeur.
& Libraire, tenant sa boutique proche l'eglise
Sainct Mammes dudict Lengres.
LXXXIX.

ORCHEOGRAPHIE DE THOINOT ARBEAU PUBLICADO EN 1589. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS


HOMBRE DE VITRUVIO, LEONARDO DA VINCI, 1492. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS

das las instrucciones escénicas que permiten un análisis simultáneo de los aspectos musicales y dramáticos. Pero definir qué se entiende hoy por dramaturgia en un arte como la danza, atravesada por transformaciones que la alejan por completo de aquellos primeros ballets, es un interrogante que hasta el momento no ha encontrado una respuesta precisa. ¿De qué manera se piensa una "dramaturgia" para la danza cuando sus materiales expresivos son diferentes de otras escrituras teatrales? Desde varias perspectivas se ha tratado de responder a este interrogante. André Lepecki, en su artículo "No estamos listos para el dramaturgo" se pregunta "*qué se supone que debe saber* el dramaturgo en lo que a las aplicaciones prácticas de la dramaturgia de la danza se refiere"; otros autores como Bojana Kunst en su artículo "*The economy of proximity: dramaturgical work in contemporary dance*" describe sus experiencias en asesoramiento dramatúrgico ("*dramaturgical coaching*") como citas a ciegas, como saltando hacia un precipicio; y agrega "algunas de las reuniones fueron inolvidables y algunas fracasaron [...] debido a la infinita diversidad y a la materialidad elusiva de nuestros intercambios", y agrega la necesidad de encontrar un denominador común "con el que pudiera conectar y `fundamentar´ nuestras reuniones". (Kunst, 2009).

Jonathan Burrows, aunque es más afirmativo en su intento de definición al señalar que "la dramaturgia describe la trama del significado, la intención filosófica o la lógica, que permite a la audiencia aceptar y unir las distintas pistas que le das en un todo coherente, conectando con otros puntos de referencia y contextos en un mundo más amplio", no indaga en las peculiaridades y procedimientos de una dramaturgia referida al movimiento, mientras que, de algún modo, tanto en Kunst como en Burrows aparece un intento de recuperar un orden posible. Algo similar sucede con textos como el conocido artículo de Jean-Marc Adolphe, "*Dramaturgy of Movement*", o el de Heidi Gilpin, "*Shaping Critical Spaces: Issues in the Dramaturgy of Movement Performance*", o el de Hans-Thies Lehmann, "*From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy*", éstos son sólo algunos de los muchos autores que se refieren e interrogan acerca de la dramaturgia de la danza.

Es importante volver a señalar que tanto el pensamiento coreográfico como las "elecciones" a las que se refiere Burrows en la cita que da inicio a este artículo no son arbitrarios, constituyen una expresión del sistema cultural dentro del cual se encuentran. Al respecto quisiera recordar un artículo de Hans-Thies-Lehmann en el que analiza algunas obras del grupo teatral italiano *Societas Raffaello Sanzio*. El autor, al referirse a *La Orestiada* señala muy especialmente las relaciones de esta obra con la pintura renacentista italiana: "Da qué pensar (y suscita envidia) que una estética tan vanguardista pueda encontrar inspiración sin esfuerzo en Italia con su gran tradición de pintura renacentista, mientras que algo así como una *Sociedad Teatral Albrech Dürer* sería muy difícil de concebir en Alemania". (Lehmann, 1999).

Tanto los textos como los autores citados refieren a experiencias inscriptas dentro del marco de la cultura teatral europea, en consecuencia, la pregunta que surge necesariamente es: ¿cómo pensar una dramaturgia en función de la experiencia dancística y teatral propia de otras regiones geo-culturales? Aunque el tema excede los alcances de este texto no se puede obviar la necesidad de repensar las categorías señaladas según las particularidades de cada contexto, así una dramaturgia referida a la danza debería fundarse en las diversas tradiciones teatrales de cada región.

Agotada la discusión propia de la segunda mitad del siglo XX acerca de temas como la desdefinición y desautonomización de la danza, una vez aceptada la ruptura de la ilusión teatral y abandonada definitivamente la idea de "composición coreográfica" como universo cerrado en sí mismo, ¿desde dónde pensar el lugar de la coreografía en estas primeras décadas del siglo XXI?

Parafraseando a Zygmunt Baumann, quizás pueda pensarse en una coreografía "líquida" para designar un tipo de estructura "mucho más frágil, gaseosa, incierta, riesgosa, inestable" en la que las acciones expresivas escapen y desobedezcan cualquier caja de herramientas pre-establecida, se instalen por fuera de toda exclusividad disciplinaria, alejadas definitivamente de la fusión orgánica propuesta por el *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Una coreografía inestable y frágil, sujeta a migraciones y al cruce de influencias heterogéneas que, en su continua transformación, no acepte ningún procedimiento estable de anclaje.

Descomposición de la acción, superposiciones, yuxtaposición de sentidos en conexiones paradójicas nos empujan a una coreografía sin gramática, coreografía de recorridos, apenas un trazado dentro de un paisaje, lo que Nicolás Bourrieaud llama "entramado de signos, archipielización de iconografías, de los discursos y de los relatos", el observador sólo puede deambular entre esas entidades aisladas sólo reunidas en un mismo espacio-tiempo (Bourriaud, 2009:119).

Dentro de esta línea de producciones que escapan a cualquier tipo de definición se inscriben algunas propuestas recientes. Edgardo Mercado evita llamar coreografía a su

Topologías para cuerpos infinitamente inconquistables (2016)[2], y la nombra como "instalación performática" y como "objeto coreográfico interactivo". En sus palabras:

> "*Topologías*..." es una instalación- performática de grandes dimensiones; tanto lúdica como contemplativa y/o participativa, propone al público asistente una atención diferente de sus percepciones, **para así sumergirlo en una experiencia que transforma el espacio instalativo en un paisaje dinámico**. Esta modulación espacial se realiza gracias a los desplazamientos y pesos de los propios cuerpos de los visitantes, a los cuales se suman veinte performers, que facilitarán el tránsito sobre un enorme inflable transparente. El entramado de esta realización se complejiza con una espacialización octofónica. La misma opera con la información sonora generada por el público y los performers, la cual es recogida y procesada en tiempo real para crear una composición que ocasiona la pérdida de localización [...] "*Topologías*..." es entonces un objeto coreográfico interactivo, participativo, desestabilizante, un híbrido entre la experiencia coreográfica y la experiencia inmersiva. (Edgardo Mercado, 2016).

En *Futuros primitivos* (2016)[3] Luis Garay utiliza el término "sistema" contraponiéndolo a "coreografía" e imagina un devenir dentro del universo de objetos creado por Diego Bianchi:

> ***Futuros primitivos*** profundiza sobre ideas como **el paisaje**, el sistema versus la coreografía, el loop, el trance y el ejercicio. Un montón de objetos en apariencia descartables caen en forma de lluvia desde la parte posterior del escenario y, dado que caen siempre en lugares diferentes, dan inicio a **un paisaje arbitrario y azaroso**. A partir de esta organización que funciona como un big bang, los performers realizan acciones que tornarán ese paisaje en construcciones arquitectónicas mínimas, en tótems, en civilizaciones, y en un lugar para ejercicios sin finalidad. ***Futuros primitivos*** trabaja sobre estados primordiales: respirar, caminar, expandir, contraer, mirar. De un tiempo y un espacio prelingüístico. La horizontalidad allí practicada también se extiende al público: no hay protagonistas; todos, la sala, los objetos, la audiencia y los performers realizarán por igual la tarea de navegar a través de esas microtransformaciones. Como guerreros del tiempo y la percepción, forjamos un estado que está entre la atención y el olvido, el recuerdo y la imaginación (Luis Garay, 2007).

Para finalizar, una última reflexión: aunque estemos circunscribiendo nuestro tema específicamente al dispositivo coreográfico y a sus modificaciones, hay que tener en cuenta que el mismo no es un objeto simple, es la resultante de diversos procesos, prácticas y acciones incluidos dentro de un campo teórico que excede a las obras; por ese motivo es importante no olvidar la historicidad y territorialidad presentes en cada estrategia coreográfica, dado que sus elementos constitutivos dependen del sistema cultural y del contexto que firman su acta de nacimiento. Dicho contexto forma parte de un sistema simbólico y está en interacción permanente con otros sistemas simbólicos propios de cada pueblo y de cada sociedad. Por consiguiente, la inscripción de las estrategias coreográficas en un mapa cultural y temporal resulta fundamental, especialmente ante la uniformidad avasallante impuesta por el neocolonialismo y por el desarrollo veloz de los medios de comunicación, los que inevitablemente y en un corto plazo conducen hacia una unificación de los sistemas simbólicos, transformando al artista y su obra en habitantes de un punto espacial inespecífico e inestable.

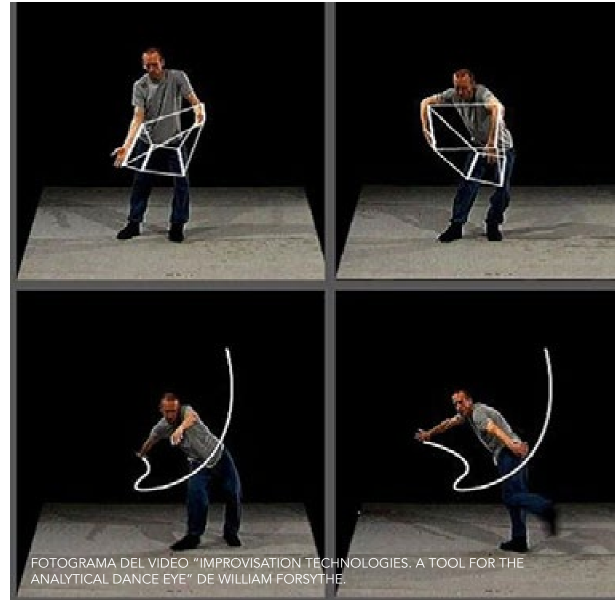

ANDRÉ LEPECKI EN EL MACBA. FOTO: DOCTOR WOLFFEL. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS

2.Un fragmento de esta obra puede verse en vimeo https://vimeo.com/197094304.
3.Esta obra puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=X7BWa1V5mhM.

VESTUARIOS DEL "BALLET TRIÁDICO" DE OSKAR SCHLEMER. STAATSGALERIE, STUTTGART, ALEMANIA. FOTO: JOSE LUIZ BERNARDES RIBEIRO. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS.



"OCEAN" DE MERCE CUNNINGHAM. FOTO: ALESH HOUDEK_FUENTE WIKIMEDIA COMMONS.



FOTOGRAMA DEL VIDEO "IMPROVISATION TECHNOLOGIES. A TOOL FOR THE ANALYTICAL DANCE EYE" DE WILLIAM FORSYTHE.

FOTOGRAMA DEL VIDEO REGISTRO DE “FUTUROS PRIMITIVOS” DE LUIS GARAY

FOTOGRAMA DEL VIDEO REGISTROS DE “LA WAGNER” DE PABLO ROTEMBERG

BIBLIOGRAFÍA

BOURRIAUD, Nicolas. (2009) *Radicante*. Traducción Michèle Guillemont. Editora Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina.
BURROWS, Jonathan (2010) *A Choreographer´s Handbook*. Routledge. London & New York.
CABRERA, Miguel Ángel (2001) *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Frónesis. Cátedra. Universidad de Valencia. España.
CAMPANA, Joseph, Scott MAISANO (eds). (2016). *Renaissance Posthumanism*. Oxford University Press.
CUNNINGHAM, Merce & Jacqueline LESSCHAEVE. (1985). *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Ed. Marion Boyars, New York.
CHÂTELET, François (1998). *Una historia de la razón*. Ed. Pre-textos. Valencia. España.
FORSYTHE, William & Paul KAISER. (1999) "Dance Geometry". *Performance Research* Vol. 4, Iss. 2. Pg. 64-71.
FRANCO, Jorge. (2009). *La sinrazón de la religión: liberación a través de una sociedad desacralizada*. Siglo XXI, Editores Mexico.
LEHMANN, Hans-Thies. (1999). Traducción: Susana Tambutti. "Of post-dramatic Body Images." En Body. con.text. The yearbook ofballet international/ tanz aktuell. Berlín.
LEPECKI, André (2006).
MILLÁN, Ana. "Leon Battista Alberti, la ingeniería y las matemáticas del Renacimiento." SUMA 47. Junio, 2004.
SCHLEMMER, Oskar (1987). *Briefe und Tagebücher*, ed. de Tut Schlemmer, Albert Langen-Georg Müller, Munich, 1928; traducción castellana Ramón Ribalta en *Escritos sobre arte y pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*. Paidós Estética, Barcelona.
POE Allan, E. (1987).*X*. Madrid: Alianza Editorial.

FUENTES ELECTRÓNICAS ENTREVISTAS

CHILDS, L. CARBONNEAU, Suzanne . "An Art of Refusal: Lucinda Childs' Dances in Silence, 1973–78".
Recuperado de: http://danceworkbook.pcah.us/asteadypulse/texts/refusal.html#fn:13. [consultado 20-11-2017].
ETKIN, M. (11-09-2013). Entrevista con Mariano Etkin por Sandra de la Fuente y Laura Novoa.
Parte 1. [Radio Nacional Clásica FM 96.7].
Recuperada de: https://soundcloud.com/tomas-agustin-olano/entrevista-mariano-etkin-parte.
GARAY, L. (18-02-17) Entrevista de Carlos Pacheco a Luis Garay. "Mi objetivo es ser un buen artista." *La Nación*. Recuperado de: http://www.lanacion.com.ar/884516-mi-objetivo-es-ser-un-buen-artista. [consultado 20-11-2017].
KUNST, Bojana. (2009) "The economy of proximity: dramaturgical work in contemporary dance". Performance Research. Vol. 14. Nro 3. [consultado 2-12-2017]
http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528160903519542?scroll=top&needAccess=true.
MEDELLÍN, Alejandra "La danza del doble aproximaciones al ballet triádico de Oskar Schlemmer."
http://www.hamalweb.com.ar/archivos/Ballet%20triadico.pdf. [consultado 20-11-2017].
MERCADO, E. (2005) Entrevista de Laura Papa a Edgardo Mercado. "Bailar con un cuerpo que tiende a desaparecer". Recuperado de: http://www.mundoteatral.com/comentario-teatral/bailar-con-un-cuerpo-que-tiende-desaparecer. [consultado 30-10-2017]
ROTEMBERG, P. (24-06-2015) "La Wagner, entrevista de Adriana Santa Cruz a Pablo Rotemberg". Leedor. Bienal Internaional de Arte Contemporáneo de América del Sur. Recuperado de: http://leedor.com/2015/06/24/la-wagner-entrevista-a-pablo-rotenberg/. [consultado 13-12-2017].
SILVERMAN, Carolyn. (2016) "Structure and Exploration: Mathematical Concepts in Post-Modern Dance and Dance-Tech."
https://dance.barnard.edu/sites/default/files/carolyn_silverman.pdf [consultado 30-11-2017].
SZEINBLUM, D. (13-12-2004).Entrevista con Diana Szeinblum por Alejandro Cruz. "Diana Szeinblum: danza subterránea." *La Nación*. Recuperado de: http://www.lanacion.com.ar/662633-diana-szeinblum-danza-subterranea. [consultado 20-11-2017].

LA DANZA ES MI CAMINO EL CAMBIO ES MI CAMINO

POR **RAÚL TAMEZ**



FOTO: RICARDO RAMÍREZ ARRIOLA



EL ARTE VERDADERO ES SIEMPRE UNA ACCIÓN DE CAMBIO: CAMBIO DE LA NADA APARENTE HACIA LA FORMA, DE UN ALGO INCONCRETO A LA REALIDAD (ORGANIZADA) DE LA OBRA; TRANSMUTACIÓN DE CÍRCULOS Y LÍNEAS EN ESPACIOS Y LUCES. PASO DEL CAOS A LO SINGULAR. EN FIN: TRANSFORMACIÓN, ACTO QUE NOS TRANS-FORMA, CAMBIO EN SUSTANCIA. ESTRUCTURA. FORMA DE LA FORMA.

Alberto Dallal

La danza se me va mostrando distinta cada vez, me parece incluso impredecible pese a todo lo que se ve en los escenarios. Y es que la danza se vive diferente a cómo se observa. Es otra historia moverse que ser un espectador. En el movimiento podré tener predilecciones estilísticas pero en general prefiero dejarme arrastrar por él, me gusta encontrar resistencias y jugar a contradecirlas; el aire para el bailarín es lo que el agua para el nadador.

Ese movimiento no ha sido una constante de flujo, al contrario, varias veces he tenido que mudarme de estilo, re-aprender desde cero. Al menos en mi caso, aun no me siento defensor de una forma de movimiento, tampoco podría hablar de un estilo único. Hay quienes encuentran el camino móvil rápidamente y siguen por esa búsqueda hasta especializarse o apostar a renovar los códigos. Esto para mí se percibe todavía lejos, me gusta pensar que puedo romper la hoja en la que escribo una y otra vez, también me seduce la posibilidad de no tener prisa en encontrar un lenguaje personal. Más bien, en mi caso, a veces es como si hablara varias lenguas.

He descubierto cómo hacer mis propios proyectos y cómo hacer sustentable mi carrera desde ese lugar. Eso es algo de lo que no me creía capaz. Como muchos hallazgos, éste llegó sin buscarlo, involuntariamente. El modelo anterior era bailar en una compañía con un salario mensual, un bailarín como instrumento, a veces co-creador de un coreógrafo. La crisis llegó en el extranjero, sin dinero y sin compañía donde bailar. Varios meses pasaron sin que yo me moviera, se sintió como estar imbuido en un rápido envejecer. Tuve que bailar desesperadamente como quien tiene hambre de días. Intenté hacer dinero de otros trabajos pero no podía con la idea de trabajar para vivir, dejar de bailar era una opción siempre y cuando primero estuviera dispuesto a renunciar a mí mismo. Hice entonces mi primera pieza, *Payaso Capital*, el unipersonal. No todo cambió repentinamente, ni se ha tratado de un proceso ascendente, pero es verdad que a partir de esta creación las oportunidades llegaron solas.

Sigo añorando el trabajo de compañía, a veces he estado cerca de volver a él; al final ahí me formé. A veces podría divagar con la idea de volver a ese modelo. Pero es que la libertad de creación y movimiento es plenitud. Claro que uno nunca es libre completamente, pero hay formas de encontrar mayor o menor campo de expresión y experimentación. Este camino independiente es en realidad reciente, cuatro años. Quisiera pensar que he encontrado zonas creativas de relevancia, no lo sé, lo que sí sé es que he estado en muchas. En lo breve de mi búsqueda, quizá por mi enorme inquietud, he

probado una buena cantidad de puntos iniciales. Y es que siempre se busca desde un lugar; al menos he intentado explorar desde diferentes sitios, aunque incluso unos sean opuestos a los otros.

La independencia como creador me parece un baluarte. El tema es que conseguirla consume energía y tiempo. Aquí las ecuaciones se complejizan. Hasta qué punto se sacrifica el poder creativo por la necesidad de hacer de esta vida una que se sustente económicamente o incluso, por ejemplo, en un nivel de estatus artístico. Mantenerse remunerado requiere de sacrificios en todos los casos y a veces pareciera que esos sacrificios se oponen a la creación misma. Otro tema es que la independencia creativa puede alejarte del cuerpo. Por contradictorio que parezca, sobre todo cuando se trata de una labor coreográfica, ésta termina desplazándose al estudio del cuerpo del otro. Si se es un creador que haga unipersonales, de todas formas hay que pasar mucho tiempo sentado haciendo aplicaciones, consiguiendo vestuario, haciendo ediciones musicales o prácticamente vendiéndose.

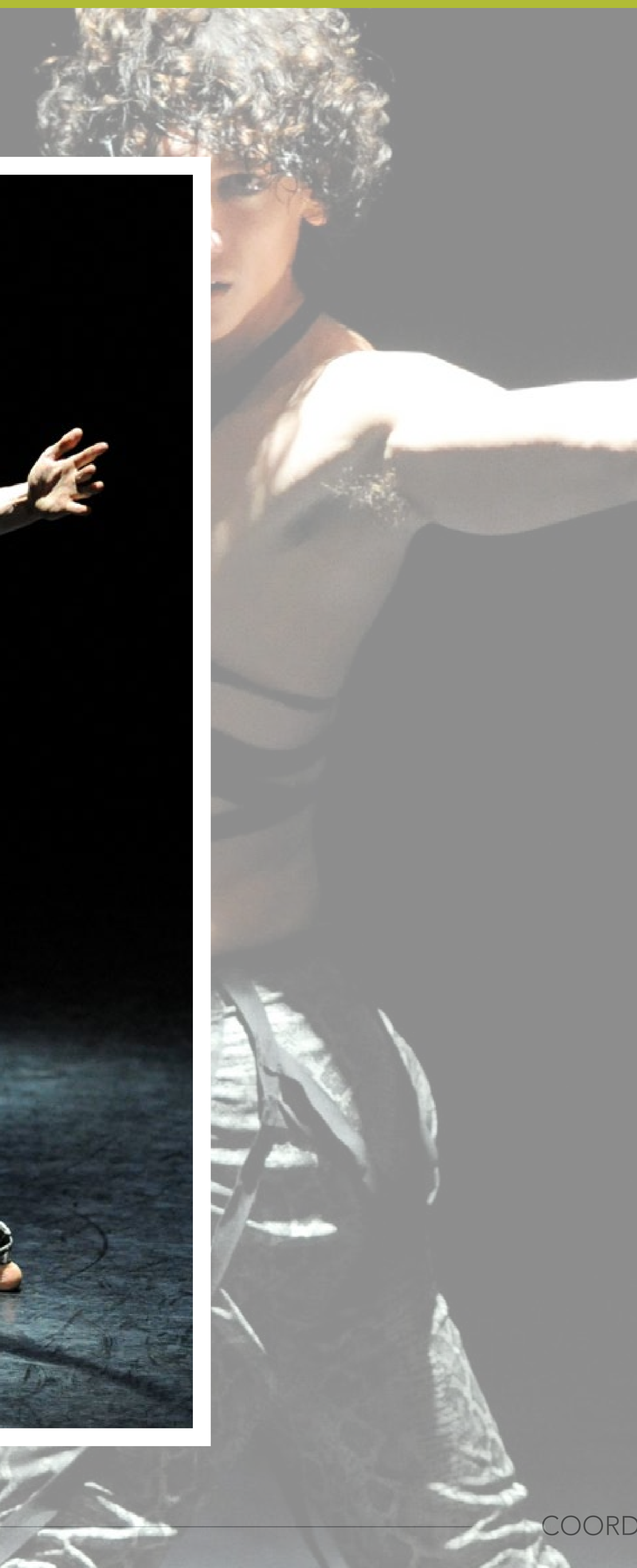
En estos momentos quiero regresar a mi cuerpo, quiero seguir bailando por horas todos los días, quiero investigar únicamente con mi danza sin preocuparme en cómo hacer que se programe o que funcione. El tema de tener una carrera hecha es que a veces se tiene que cargar con ella y con su administración, por momentos pareciera que su administración pesa más que el cuerpo.

Hacer coreografía para mí mismo es algo que me cuesta trabajo, no sé si lo logre en algún momento, pero bailar para otros coreógrafos es algo que estoy empezando a hacer de nuevo y que me llena de emoción emprender con una nueva óptica lograda. Bailar para coreógrafos re-educa el cuerpo y lo vuelve versátil y dispuesto. El tema es combinar la independencia creativa con la danza que se le entrega a otro creador, cómo ser bailarín y al mismo tiempo coreógrafo, cómo ser un artista independiente y al mismo tiempo comprometerse en plenitud con las apuestas de los otros.

Estoy en una edad interesante: 31 años, ya no soy un bailarín joven, ya comencé a hacer coreografía. Concluí una maestría. Emprendí un festival que ha ido creciendo. Incluso he ganado premios por mi trabajo creativo. Pero qué significa todo eso, de qué manera impacta o impactará en mi futuro y sobretodo, en mi potencial artístico. Hasta qué punto esas cosas son aleatorias. Mi pregunta más latente es cómo combinar las áreas en las que trabajo, cómo mantener tantas puertas abiertas como sea posible. Digamos, no quiero dejar de bailar por sacar adelante un



FOTO: RICARDO RAMÍREZ ARRIOLA



festival, tampoco quiero dejar de hacer coreografía por bailar y, al mismo tiempo, tengo que seguir viviendo de la danza de una o de otra manera. Y aquí estoy. Me causa ansiedad la idea de no sacarle el máximo provecho a mi cuerpo ahora que aún puedo asumir riesgos, no sé cómo será mi movimiento a los 45 años, no sé si podré llegar a los mismos límites que ahora. De cualquier forma, he intentado combinarlo todo y aún parece que puedo, aunque sé que paulatinamente tendré que ir renunciando o administrándome más y más; es un proceso natural. La energía no es inagotable.

Sobre lo que la danza me da, es difícil describirlo, pero es como referirse a la máxima pasión encontrada. A veces se escucha o se lee: 'es que la danza esto o la danza lo otro'. Ideas del tipo: 'la danza es ingrata' o 'la danza es abstracta', o 'a la danza nadie la entiende'. Yo sigo pensando que nada de eso es culpa de la danza como tal sino de los que la asumimos como propia. La danza es una expresión casi biológica en el ser humano. Es una actividad primigenia, más que la expresión verbal. Y aquí entonces me siento privilegiado de ponderarla por encima de todo, de la pareja, de la familia o de mí mismo si es preciso. En este tema me siento conforme y satisfecho de que la danza sea mi *leitmotiv* vital.

A nivel de inspiración, últimamente me interesan fenómenos antropológicos como el trance y la posesiones, los rituales en tribus originarias (las pocas que quedan), el folclor, los bailes y danzas de religiones como la Yoruba. El dilema oriente y occidente, las torpezas de su hibridación y la belleza de ciertos sincretismos. Quisiera entender más de Katakali, de Noh, de danzas africanas. Me quedé prendado de Jean Rouch y de Maya Deren por sus documentos videográficos de la danza, el trance, las posesiones y el Vudú. Recomiendo ampliamente *Les Maîtres Fous, Initiation à la danse des possédés* o *Divine Horseman:* todos estos de fácil acceso en Youtube. El tema es que conocer las expresiones artísticas de oriente, lima y contradice ciertas estructuras que parecieran muy afianzadas en occidente. También he estado indagando en el teatro de la crueldad y en el teatro de la muerte. Antonin Artaud, Tadeusz Kantor o Grotowsky se han vuelto referencias. Me interesa el trabajo dancístico que desarrolló Alain Platel o Michael Clark. Y no paro de pensar en Henry Miller como una constante en mis procesos de búsqueda.

Creo que tengo unas ganas enormes de hablar y exponer nuevas ideas guardadas en los cajones de la memoria. Pero tengo que aprender a detenerme. Hay una ausencia de pausas en mi vida. Son muchos mis intereses e inda-

gaciones. Creo que he vivido envuelto en contrastes. Tuve que crecer prácticamente solo y valerme por mí mismo desde chico. También pasé por realidades difíciles en la infancia y adolescencia, luego todo fue mejorando. Presencié escenas oscuras y traumáticas, conocí de cerca la muerte y la enfermedad incurable e inexplicable. Supe del abandono y la locura quizá demasiado joven. Fui precoz, experimenté con el placer desde que aún era un niño, rompí reglas y causé problemas. Mi infancia fue quizá la etapa más compleja e intensa de mi vida. Ahora me asaltan recuerdos por millares, melancolía y nostalgia de aquellos días de supervivencia. Preguntas que nunca se resolverán. Observar siempre fue una forma de sublimar todo aquello. Me gusta observar a los otros, perderme en sus dinámicas. Hacer coreografía es para mí poder ver todo esto que he descrito desde fuera y encarnado en los cuerpos.

No sé qué pasará y qué cambiará en los próximos diez años, lo que sé es que bailar vale y ha valido la pena. También sé que difícilmente moriré sin seguir siendo danza. Quiero comprender más del cuerpo y de las relaciones humanas. Deseo desfogar toda mi energía y recuerdos en el cuerpo de otros y en el imaginario de espectadores. La danza es mi camino.

FOTO: JUVENTINO PONCE



FOTO: MIO VAN DER LIJN



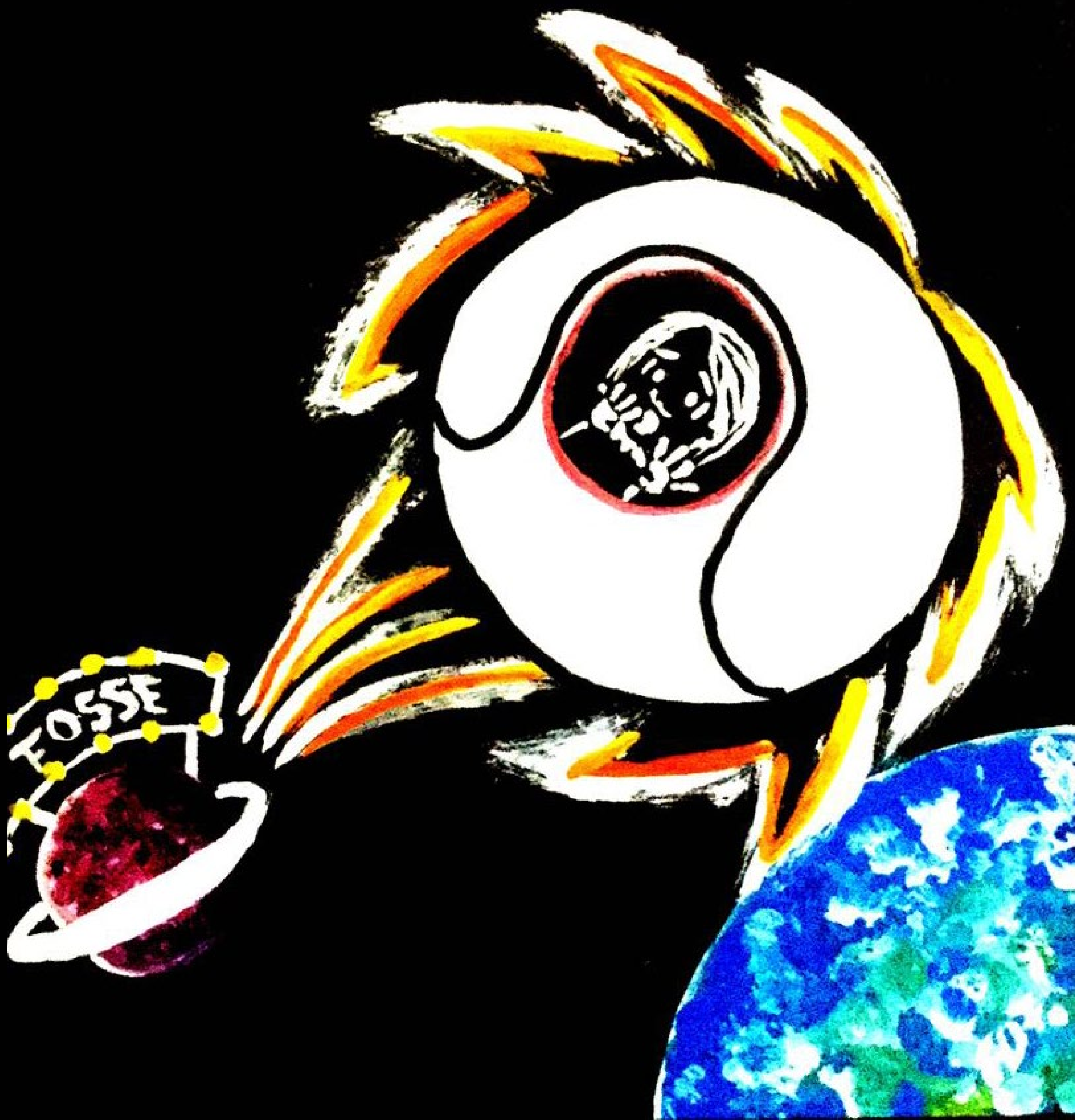

FOTO: FERRAN FAURA



CAPÍTULO 2.

EL ÍDOLO Y EL EXILIO DEL OTRO MUNDO

POR **CLAUDIA OSORIO FERNÁNDEZ**


FOSSE

Mi último año de secundaria fue una dicotomía entre tortura y aprendizaje. Ese año la demanda al taller de danza fue altísima y acabé en el taller de diseño gráfico; y no es que no me guste el dibujo, de hecho me encanta, sólo que prefería bailar. Para empeorarlo un poco, dos de mis mejores amigas se unieron al taller de danza ese año y, para empeorarlo todavía más, se realizaría un montaje de las coreografías icónicas de Bob Fosse. Las clases en mi escuela eran de jazz con técnica Luigi y los montajes de Fosse eran algo así como la especialidad de la maestra titular del área de danza. El año anterior habíamos suplicado por este montaje (¡EL MONTAJE!).

Me sentí profundamente frustrada, intenté durante dos semanas transferirme de taller, sin mucho éxito. Pasé alrededor de un mes o dos totalmente deprimida, a veces quebraba en llanto a media clase, los apapachos y palabras de motivación de mis compañeros no me hacían efecto, no podía evitar sentir envidia por mis amigas y me sentía mal por no ser feliz de que tuvieran una experiencia tan maravillosa, igual que yo el año anterior. Era tan notoria mi miseria que uno de mis maestros de educación física habló conmigo, me dio la opción de transferirme al taller de deportes. No bailaría, pero al menos podría moverme y entrenar. Supongo que ya no es imprudente mencionar que nada respecto a este trámite fue oficial. Tuve que sacrificar mi promedio en materias extracurriculares, ya que estaría reprobada en diseño gráfico aunque tuviera el permiso de la maestra para ausentarme de la clase. No era algo de lo que estuviera orgullosa, ni me sentía completamente aliviada, pero al menos no estaba llorando.

Con algo de tiempo todo volvió a ser relativamente normal y, cuando las fechas de los montajes y ensayos generales en el auditorio de la escuela llegaron, las maestras de danza me permitían estar silenciosamente presente. Fue ahí, desde ese lugar aislado en el obscuro de la sala, donde comprendí que el permanecer quieta no significaba no estar trabajando. Cierto, no había fisicalidad en ello, pero mi mente experimentó la danza desde un lugar nuevo. Estar fuera de las coreografías me revelaba la lógica del diseño espacial, sus figuras, el intricado diseño de movimiento, su musicalidad, los pequeños errores y la maravilla al momento en que todos los elementos se fundían en armonía.

Mi percepción dio un giro de ciento ochenta grados, terminé aprendiéndome cada coreografía, volví a sentir entusiasmo. Compartía con mis amigas mi análisis después de los ensayos, me sentía libre de señalar si notaba alguna corrección o habían hecho alguna mejora, porque quería que lo disfrutaran y se lucieran en las presentaciones; en verdad creo que ellas también eran felices al poder incluirme, ya que nuestro sueño de bailar juntas el último año no se había cumplido.

Durante las funciones estuve presente en los camerinos cada vez que pude, animando a mis compañeros y, claro que en especial, a mis amigas. Funcionaba como algo entre *staff*, *coach* motivacional y fan número uno, aplaudiendo cada vez que salían a escena o hacían prácticamente cualquier cosa. Viéndolas bailar sentí nostalgia. Sí, extrañaba estar en el escenario, la adrenalina y las ansias de salir a escena, respirar profundamente repasando cada paso de la coreografía, y al comenzar la música, ir a perderme en aquel otro mundo que construimos durante tanto tiempo: la culminación de nuestro ascenso, la punta del Everest, un momento en el que se existe de manera fugaz, por el que vivimos y al que nos entregamos completamente.

Más allá de mi tristeza descubrí que hay algo increíble sobre observar los cuerpos moviéndose en armonía con cada elemento, reaccionando a cada estímulo, apropiándose del espacio, dibujando y habitando otro mundo. Al final de esta etapa terminé sobreviviendo a lo que parecía un año de terror, creció mi amor por el jazz, el tap, el teatro musical y tenía muchas nuevas metas y ganas de volver a bailar. Entendí que la danza está llena de posibilidades, de formas de ser experimentada. Habría más posibilidades, escenarios, otros mundos y más Fosse.


Claudia • Diseño 6
Stephanie • Dan
Thania • Dan
COT.


15
años



La fiesta de quince años es una de las celebraciones más extendidas en toda América Latina. Si bien, inicialmente se trataba de un rito de paso de la infancia a la vida adulta, lo real es que la fiesta en la actualidad presenta los requisitos de los rituales de paso de cierta manera desdibujada y apenas reconocibles. Es más un evento social, que si bien marca el ingreso a la juventud de mujeres adolescentes de todos los sectores sociales, es también la oportunidad para "echar la casa por la ventana".

Nos interesa seguir indagando en cómo la danza forma parte de la vida cotidiana de los mexicanos. En este reportaje podrán ver un poco de todo el proceso de preparación que conlleva esta celebración: ensayos, confección del vestido, maquillaje, la sesión fotográfica y finalmente la propia fiesta.

Al mirar las fotos de Sandra Hordóñez nos sorprendemos ante lo elaborado de la fiesta propiamente, escenarios deslumbrantes, puestas en escena complejas. También encontramos una mirada crítica hacia la propia celebración, en donde se contrastan realidades y nos deja ver cómo la fiesta contribuye a perpetuar ciertos roles de género; sin embargo, lo que más se enfatiza es ver el gozo de cuerpos que bailan y se divierten.

REPORTAJE FOTOGRÁFICO DE
SANDRA HORDÓÑEZ

AGRADECIMIENTOS:
FAMILIA HERNÁNDEZ MORENO.
FAMILIA HUERTA MACÍAS.
JAVIER ÉXITO Y ACADEMIA DE BAILE ENERXXÍA VITAL.
CÉSAR INIESTA


lidas


QUE VIVAMOS UN 2018 LLENO DE BENDICIONES












atletica







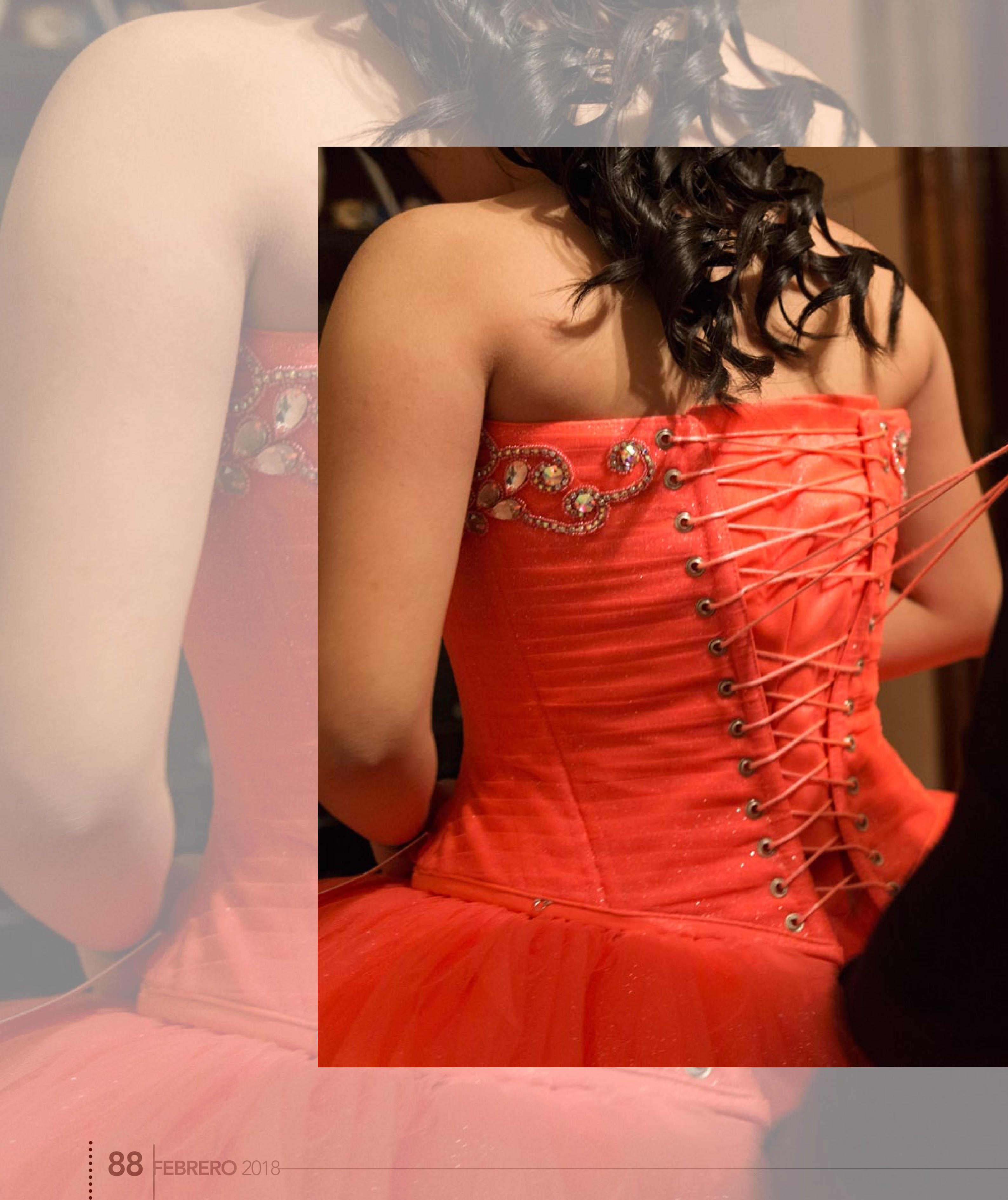

BROTHER







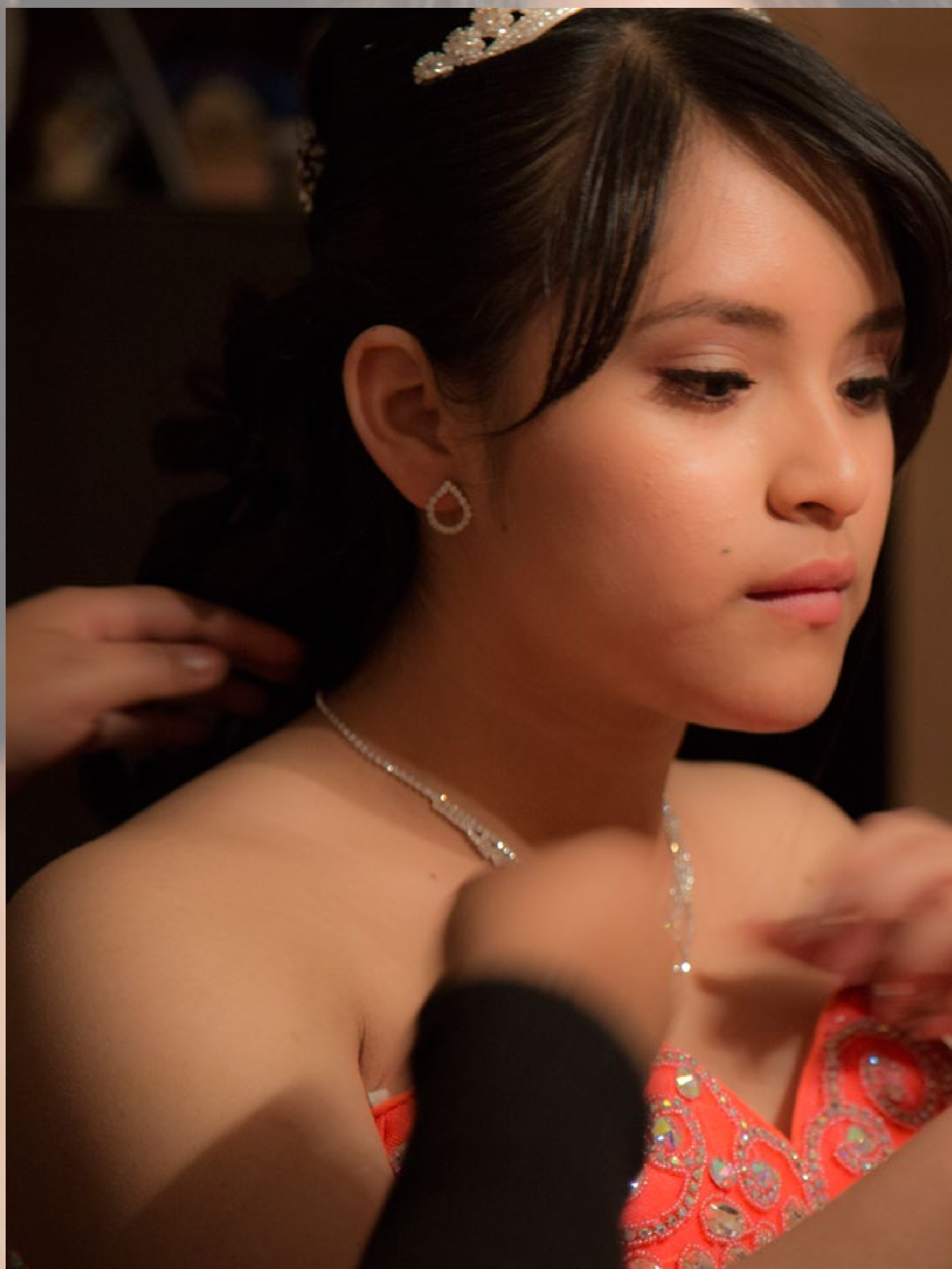






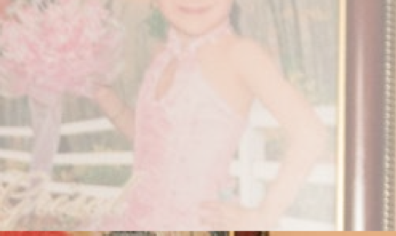


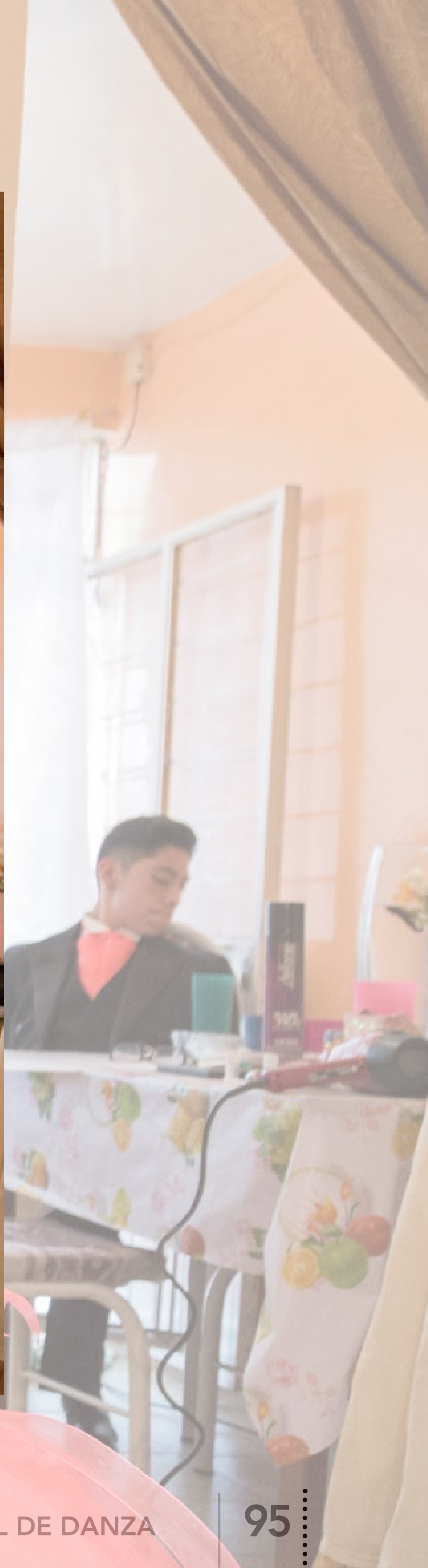
































































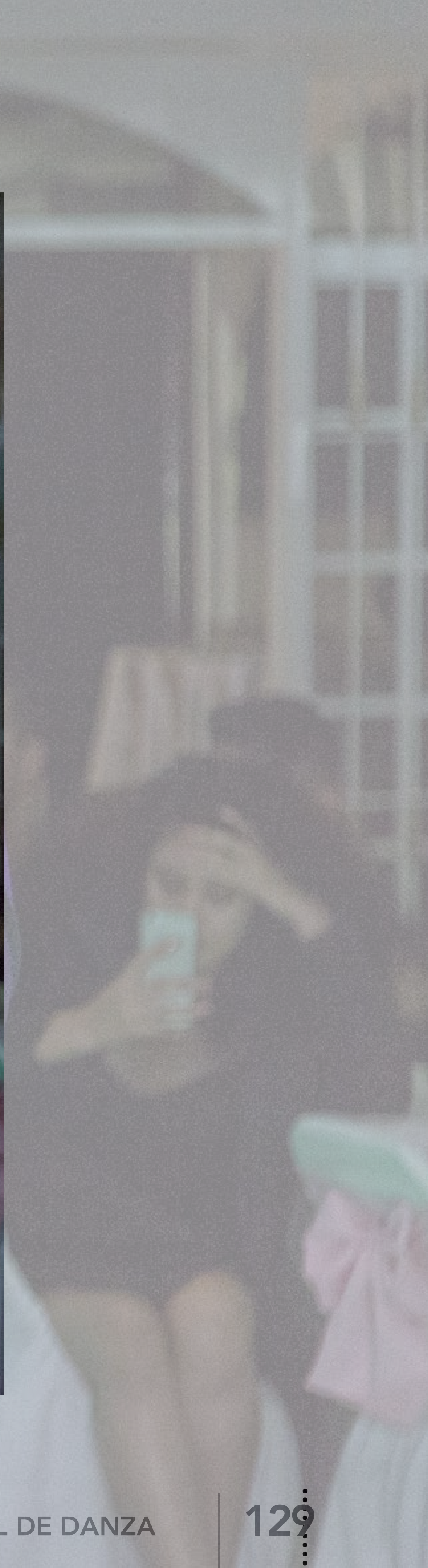





NO FUMAR































CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636







www.cultura.gob.mx www.gob.mx/mexicoescultura www.inba.gob.mx